
كل شيء عن
التمثيل الصامت
فهم و أداء الصمت المعبِّر
تأليف : مارفين شيبارد لوشكي
ترجمة و تقديم :
سامي صلاح
330

المشروع القومى للترجمة

كل شىء عن التمثيل الصامت

فهم وأداء الصمت المعبِّر

تأليف : مارافين شپارد لوشكى

ترجمة وتقديم : سامى صلاح



٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٣٣٠
- كل شىء عن التمثيل الصامت
  (فهم وأداء الصمت المعبِّر)
- مارافين شپارد لوشكى
- سامى صلاح

ALL ABOUT MIME

Understanding & Performing the Expressive Silence

By : Maravene Sheppard Loeschke

Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, (c) 1982

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 **Fax :** 7358084 **E. Mail :** asfour @ onebox. com

---

المحتويات

مقدمة المترجم

فى هذا القرن قام بعض الباحثين بتعريف «غريزة التمسرح» على أنها «دافع طبيعى للحدث الدرامى يتواجد عند البشر جميعًا» ، وأنها الجهد الذى يبذله الفرد كى يبدو مختلفًا عن حقيقته : إنها ممارسة التصنُّع ، فالفعل الدرامى يشكل جزءًا من تصرفنا ، وربما نمارسه بلا وعى على الإطلاق .

وفى عام ١٩٤٩ عرف الناقد فرنسيس فرجسون (Francis Fergusson) غريزة التمسرح على أنها شكل كامن للإدراك الإنسانى وسماها «الوعى المسرحى»[١] .

وبالتالى – حيث إن البشر يمتلكون ما يمكن تسميته بالميـــل الغريزى للتمسرح ، أو للتظاهر / والتشخيص ، ولإدراك الفعل الدرامى وتقليده – فإننا نستطيع أن نعود للماضى السحيق ، للعصر الحجرى عندما كان الإنسان يرسم الحيوانات فى الكهوف – ولقد حاول روبرت إدموند جونز[٢] أن يتخيل ميلاد فن التمثيل ، فقدم وصفًا للإنسان البدائى بعد عودته من رحلة صيد : ها هو يجلس مع عشيرته حول النار ، محاولاً أن يحكى لهم كيف صرع الأسد ، ويقرر أن أفضل طريقـــة هى أن يحكى لهم ما حـــدث بـ «الإيماءة» ، وبالتعبير الجسدى ، وربما بعض الأصوات – فلم تكن اللغة قد اخترعت بعد !

هذا التصور لا يشير فحسب إلى أن التمثيل ولد مع مولد الإنسانية ، بل أيضًا إلى الحقيقة المعروفة ، وهى أن الحركة سبقت الكلمة ، والإيماءة سبقت الإلقاء ، والحركة والإيماءة مع ما فيهما من تعبير هما لب فن المايم ، أو التمثيل الصامت .

والحديث عن «المايم» قد يبدأ ولا ينتهى أبدًا ، أما أن نمنحه تعريفًا فيكاد يكون مستحيلاً ، فأن نقول – كما فى القاموس – إنه فعل محاكاة سيكون محدودًا وقاصرًا بشكلٍ ما ، وأن نقول إنه مسرح بلا كلمات سيكون أن نهبط به إلى حالة الطفل قبل أن يتعلم الكلام ، وأن نقول إنه فن يرينا فيه الفنان كيف يلتقط الزهور دون أن يكون هناك زهور ،

أو كيف يتسلق درجات متخيَّلة ، فكـأننا نحدده فى لعبة ألغاز ، وأن نقول ... فى الواقع إنه يمكننا أن نستطرد أكثر ، فهم يقولون أشياء كثيرة عن المايم .

«مايم» كلمة يونانية معناها يحاكى ، وحرفيًا محاكاة ، أما أصل كلمة بانتومايم فيحوطها الغموض ، ويقال إنها مشتقة من الكلمة اليونانية «بانتوميموس pantomimos ، وتعنى «من يقلد كل شىء»، وإنها مقسمة إلى «بان» . (كل) و «تو» (هم) ومايم (يقلد) ، أى «كلهم يقلد» .

وهناك أسطورة عن نشوء البانتومايم تقول إن الشاعر / الممثل ليفيوس أندرونيكوس (Livius Andronicus) فى ٢٤٠ ق . م.[٣] كان الإعجاب به شديداً فى إلقاء أشعاره ، فقدم عروضًا كثيرة حتى فقد صوته ، فعين خادمًا له ليقول الأشعار ويمثل هو التعبيرات !

ما هو مؤكد هو أن كلمة «مايم» قد غيرت معناها عبر الزمن ، حيث إنها فى بدايتها كانت دراما صامتة تسخر من أخطاء المجتمع المعاصر ، فقد وجدت كلمات وجمل حوارية قصيرة ، ثم «مطت» نفسها لتسع كل المراحل : الهزل (farce) ، الهجاء (satire) والتهريج (clowning) ، وقد استقر المايم ، بتأكيده على الهجاء ، على شخصيات نمطية عديدة ، مثل «التاجر» ، و «القاضى» ، و «رجل البوليس» ، إلخ .

وإذا تعرضنا لكلمة «بانتومايم» ، فسوف تزداد الحيرة ، فـ «المايم» و «البانتومايم» مصطلحان متلازمان ، أحيانًا يتميزان ، وكثيراً ما يندمجان ليصبحا شيئًا واحداً ، وقد تغير هذان المصطلحان فى المعنى وأصبحا مختلطين عبر القرون ، واليوم يستخدم كلاهما - كما تقول مؤلفة هذا الكتاب - بشكل تبادلى ليشيرا إلى الأداء الإيمائى بلا كلمات .

لكن فى العصور القديمة كان هذان المصطلحان يشيران إلى ظاهرة مميزة ومختلفة ، فكلمة «مايم» ، من الكلمة الإغريقية «ميموس mimos» ، كانت فى الأصل تعنى شكلاً من أشكال المسرحيات الكوميدية الشعبية ، ثم أصبحت تعنى الممثل الذى يقوم بتمثيلها ، وكانت هذه المسرحيات فى البداية تسخر من الشخصيات الأسطورية ، لكنها فيما بعد أصبحت عبارة عن «اسكتشات» عن الحياة المعاصرة وقتها .

وكان الممثلون الذين يترجمون مشهداً ما بالإيماءة أو الرقصة – وغالباً بأقنعة – يسمون فنانى بانتومايم ، وكان فنانو المايم الإغريق يعرضون فى الأسواق ، وكانوا يشبهون كثيراً المؤدين فى الكاباريه اليوم ؛ كانوا ينهمكون فى قفشات هجائية غير مقيدة بحس أخلاقى أو بضوابط اجتماعية .

وكان المايم الرومانى مماثلاً ، مع استخدام الرقص والموسيقى والچمنازيات والتهريج ، وعلى النقيض من فنان المايم اليونانى ، كان فنان البانتومايم الرومانى ممثلاً وراقصًا فى آن ، مستحوذاً على المسرح وحده ، ومصوراً من خلال الإيماءة والحركة والوضع والملابس دراما كاملة ، يتقمص فيها كل الأدوار المطلوبة بشكل متتابع .

وفى العصور الوسطى وحتى عصر النهضة كان مصطلح عرض صامت (dumb show)[٤] يستخدم للمسرحية ، أو مشهد يؤدى فى صمت مستخدمًا الإيماءات ، والمثال الواضح والشهير على ذلك هو المشهد الذى تقدمه فرقة الممثلين التى استقدمها هاملت فى مسرحية شكسبير التى تحمل هذا الاسم ، كان العرض الصامت فى هذه الفترة جزءًا لصيقًا ومرتبطًا بالمسرحية ، وكان الهدف منه التنبؤ بالحدث الذى يليه وإضفاء معنى رمزى أو فلسفى على هذا الحدث .

فيما بعد كان نفس الشكل يسمى «بانتومايم» ، وعمومًا كان هذا المصطلح يستخدم منذ ذلك الوقت للعرض الصامت مع تنويعات ، تنويعات كثيرة .

يقول رولف بارى : «ليس للبانتومايم تاريخ متماسك ، رغم أنه يمكن ملاحظة آثار له على مدى فترة تصل إلى ثلاثة آلاف سنة ، وحتى من المحتمل أنه أقدم من ذلك ؛ لأن الدراما ولدت مع البشرية ذاتها ، وكانت الإيماءة هى الشكل الأول للتعبير والتواصل الاجتماعى» ، ومن الثابت أن عرض المايم كان قد تطور وتنوع بالفعل عندما ظهر فى السجلات القديمة ، ولذلك لا نعرف منذ متى وجد بالفعل ، ولكن لأن الأوصاف الأولى قليلة ، فالمؤرخون يبدأون عادة بمناقشة المايم المسرحى مع الإغريق والرومان .

عند الرومان ، كان فنانو المايم – من الناحية الرسمية – يحتلون أدنى طبقة من طبقات المجتمع ، لكن شعبيتهم وصلت إلى درجة أن الجمهور كان كثيراً ما يحفظ أسماءهم ، كانت مسرحياتهم «شرائح من الحياة» ، وشديدة السخرية ، وبالغة البذاءة،

مع تركيز كبير على قصص الخيانات الزوجية وحيل الخداع ، وفي فترة الإمبراطورية الرومانية ، إلى جانب أن كلمة «بانتومايم» تشير إلى الفنان الذى يؤديه ، كان البانتومايم/ الممثل الرومانى راقصًا يقوم بمفرده بتفسير الأدب القديم ، وخاصة التراچيديات ، بمصاحبة سرد غنائى وموسيقى الفلوت ، مع استخدام عدة أقنعة .

وتعددت الآراء حول البانتومايم ، فقد أعلن بعض الباحثين أن «البانتومايم ، فى العصور القديمة كان عبارة عن مسرحية تقوم بشكل أساسى على المحاكاة ، وإلى جانب الفعل الصامت كان البانتومايم يتضمن النص الذى يصف الأحداث ، والموسيقى المصاحبة» ، وقال آخرون إنه فى منتصف القرن الثامن عشر ابتدع أحد فنانى المايم ، ويدعى نوفير (Noverre) ما أسماه بـ «البانتومايم البطولى» (heroic pantomime) .

وفى فرنسا ولد بانتومايم آخر قام بابتكاره أفراد عائلة تخصصت فى هذا الفن ، وهم آل فونابوليس (Funabules) ، فقد كانوا يعرضون مسرحية تحوى عناصر الحوار والتمثيل والرقص ، وهو شكل مأخوذ من الكوميديا ديللارتى commedia dellarte[٥] واليوم يعتبر البانتومايم أحيانًا مصطلحًا ذا محتوى ضئيل ، ويستخدم غالبًا بلا صلة بالموضوع ليصف مسرحية بلا نص وبلا رقص .

ويتفق كثيرون من الدارسين على أن « البانتومايم هو لغة الفعل أو العرض الصامت (dumb Show) » ، ويرون أن « البانتومايم الحديث هو فن التعبير عن العواطف، بينما البانتومايم المعروف بالـ «كلاسيكى» هو وسيلة ترجمة الكلمات باستخدام الإيماء ».

إذن بإمكاننا أن نرى أن التمييز الجوهرى بين المصطلحين هو أن كلمة «مايم» تمثل الممثل الذى يعبر عن نفسه بالإيماءة ، وكلمة «بانتومايم» تشير للمسرحية المؤداة بالتمثيل الصامت ، فالإيماءة هى حركة لها كلمة محددة أو مغزى مهنى ، أما المسرحية فتشير إلى وجود حبكة وشخصيات وحدث وحوار ؛ لذلك أحيانًا يستخدم مصطلح مايم/الكلمة (word-mime) للدلالة على بانتومايم ، فكلمة «بانتومايم» تستخدم عمومًا لتعنى رواية قصة أو حادث دون استخدام كلمات ، إنه فعل الجسد للكشف عن فكرة ، إنه فعل درامى مكثف .

فى هذا الصدد يجدر بنا أن نذكر فرانسوا ديلسارت (Francois Delsarte) الذى ساهم فى استحداث «قوانين» لحركة الجسد وإيماءات اليد والوجه ، والذى أمضى سنوات من الدراسة المجتهدة فى محاولة لصياغة هذه القوانين ، والتى ستكون فى دقة المبادئ الحسابية(٦) .

كان ديلسارت معلمًا للتدريب الصوتى والإلقاء ، وقد اتخذ هذه المهنة عندما فقد صوته نتيجة لتوجيهات خاطئة فى معهد الكونسيرفاتوار بباريس ، ومستسلمًا لما هو حتمى شجب ديلسارت المسرح واتخذ مهنة الأستاذ ، وكان يرى أن الفنان يجب أن يكون له ثلاثة أهداف : أن يؤثر ، وأن يثير الاهتمام ، وأن يقنع ، وهو يثـــير الاهتمام بـ «اللغة» ، ويؤثر بالـ «فكر» ، وهو يؤثر ويثير الاهتمام ويقنع بالـ «إيماءة» ، ويضيف أن اللغة هى الأضعف فى الثلاث وسائل ، فى موضوع المشاعر لا تبرهن اللغة على شىء ، ليس لها قيمة حقيقية عدا ما يمنح لها عن طريق الإعداد للإيماءة .

ويعتقد ديلسارت أن الإيماءة تتصل بالروح ، وبالقلب ، وأن اللغة تتعلق بالحياة ، وبالفكر ، وبالعقل ، وحيث إن الحياة والعقل تابعان للقلب ، وللروح ، فالإيماءة هى الوسيلة العضوية الأساسية ، ولذا فهى تمتلك السمة الملائمة ألا وهى الإقناع ، وهى تستعير من الوسيلتين الأخريين الاهتمام والانفعال ، إنها تعد الطريق - فى الواقع - للغة والفكر ، وهى تسبقهما وتتنبأ بقدومهما ، إنها تؤكدهما .

ومن أفكاره التى ألهمت فنانى القرن العشرين - ومنهم مؤلفة هذا الكتاب - قوله بأنه لابد أن يكون للإيماءة دافع ، وأن أفضل إيماءة هى أقلها وضوحًا ، كذلك تأكيده على أن الفهم يلعب دورًا فى كل شىء نعبر عنه ، وأن هناك ثلاثة مراكز توضيحية فى الجسد : الكتف ، والكوع ، والوسط ، وأيضًا نصيحته للممثل / أو فنان المايم بأن يدع وضع جسمه وإيماءته ووجه ينبئنا مسبقًا بما سيجعل الجمهور يحس به .

عن ديلسارت يقول لى ستراسبرج(٧) : «فى القرن التاسع عشر أصبح الفرنسى ديلسارت ساخطًا على تقنيات التمثيل الروتينية التى تُعلَّم فى زمنه ، ولوعيه بسمتها الآلية والمحبطة ، فقد تطور إلى إدراك أنه تحت ضغط الغريزة أو العاطفة الطبيعية يتخذ الجسد الوضع أو الإيماءة الملائمة ، وهذه الإيماءة لم تكن ما تعلمه من مدرسيه لكنه - لعدم قدرته أو عدم رغبته فى الاعتماد على ما اكتشفه - حاول أن يخلق سلسلة جديدة من الأوصاف التصويرية المتقنة التى انتهت بكونها آلية مثل تلك التى اعترض

هو عليها ، لم يكن العصر مستعداً ، لأن فهم الوعى واللاوعى ، وتوظيف الحواس ، ومعرفة السلوك العاطفى، لم يكن قد تقدم بما يكفى لأن تستخدم فى ممارسة محددة».

بالعودة إلى «تعريف» المايم والبانتومايم ، لابد من المرور فى عجالة على آراء بعض فنانى المايم : نجد أن چاك ليكوك[8] يعرِّف «البانتومايم» بأنه الإيماءة تحل محل الكلمة (أنت ، أنا ، يعوم ، إلخ) ، و «المايم» بأنه التواصل عندما لا توجد كلمات ، ولا يكون هناك حاجة إليها ، وبالنسبة لمارسيل مارسو فالمايم هو تطابق أو تماثل جسدى مع العناصر التى تحيط بنا ، وهو فن الإيماءة والموقف أو الاتجاه .

ويتفق عدد من فنانى المايم الفرنسيين المعاصرين على نفس المفاهيم العامة : أن «البانتومايم» هو الإحلال محل الكلمة ، وأن «المايم» صامت وغير أدبى .

و «المايم» بالنسبة لچان - لوى بارو[9] هو فن الصمت ، ويتبعه عن قرب الـ «بانتومايم المباشر» **direct pantomime** عند أنتونين آرتو[10] ، حيث تمثل الإيماءات أفكاراً أو اتجاهات العقل ، أو جوانب من الطبيعة ، ويتم ذلك بشكل مؤثر وملموس ، بدلاً من أن تمثل كلمات أو عبارات ، لكن بالنسبة لبارو كان «البصرى» هو المقوم الأساسى المُهْمَل فى المسرح ، وتحت التأثير الأبعد مدى لفنان المايم إيتيين ديكرو[11] والمتمرد أنطونين آرتو ، أكد أن الممثل الذى يهدف عن حق إلى «تقليد الطبيعة عن طريق ما هو مصطنع» عليه أن يدرب نفسه على استخدام حركة وإيماءات «محسوبة ومنتقاة وموقعة» .

وتتعدد الآراء حول الفرق بين «المايم» و «البانتومايم» ، وسنجد فى هذا الكتاب بعض هذه الآراء ، ويجدر بنا أن نورد بعضها الآخر : فهناك من يقول أن «البانتومايم» هو فن خلق الإيهام بالواقع بالتعامل مع أشياء أو مواقف متخيلة ، و «المايم» هو فن التمثيل الصامت من خلال أنواع مختلفة من الحركة المسرحية ، ورأى آخر يقول أن «المايم» هو صنع دافع للحركة الخارجية من مصدر داخلى ، وأن «البانتومايم» يصدر عن فعل خارجى ، ورأى ثالث يقول أن «البانتومايم» هو استخدام إيهامات الشىء ، أما «المايم» فهو لغة جسدية للتعبير الانفعالى ، وآخرون أيضاً فصلوا بين الاثنين وفقاً لما إذا كانت الأشياء متخيلة («بانتومايم») أو حقيقية («مايم») .

ولازال أمراً مغرياً أن نفصل أياً ما يعنيه المرء بـ «مايم» ، هذا الشكل الفنى المتدفق ، المرن والحساس ، هذه الطريقة الحركية للنظر إلى العالم ، عن الرقص أو «البانتو» الإنجليزى أو الإيقاعيات أو القصائد القصصية الصامتة ، و «البانتومايم» الإنجليزى هو نوع متفرد من العروض يحتاج دائماً إلى مقدمة تفسيرية لغير الإنجليز حتى يمكنهم فهمه ! وقد نشأ ذلك الفن فى بدايات القرن الثامن عشر ، بتأثير من الفرق الفرنسية الزائرة التى كانت تقدم شخصيات الكوميديا ديللارتى ، وقد قلد الإنجليز هذه الشخصيات فى مسرحيات قصيرة كوميدية يتخللها رقصات ، وبالتدريج انتشر هذا النوع من العروض الذى كان يقدم قبل أو بعد العرض الرئيسى .

وقد أخذ البانتومايم الإنجليزى شكله المميز : تبدأ المسرحية أو العرض بافتتاحية مأخوذة من الأساطير الكلاسيكية ، ثم تتحول الشخصيات إلى أنماط مثل «هارليكان» و «بانطالون» و «كولومبين» ، ثم يتركز النصف الثانى من العرض على هزل «هارليكانى» ماجن ، مع استخدام بعض الحيل الآلية .

وفى بداية القرن التاسع عشر أصبحت هذه العروض تشغل حيزاً زمنياً أكثر ، وبدأت تكتسب تقاليد ثابتة مثل قيام الرجال بالأدوار النسائية ، ومثل ارتداء الملابس المزركشة ، وانتقال عبء الإضحاك من شخصية هارليكان إلى شخصية بييرو ومثل استخدام الأقنعة ، وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أصبحت عروض «البانتومايم» الإنجليزى تتسم بالإبهار ، حيث يتخللها مواكب خلابة ورقصات باليه ، كما أصبح الممثلون النجوم يقومون بالأدوار الرئيسية فيها .

الميلاد الجديد لـ «مايم» فى العصر الحديث يعود بالتأكيد إلى إتيين - مارسيل ديكرو الذى صقل - بعد الحرب العالمية الثانية - انضباطاً صارماً أسماه «المايم الجسدى» ، لم يحدث فى أى وقت أن ارتبط المايم بالجسد بذلك الشكل الجوهرى ، مع الأذرع، والأيدى ، والوجه ، تعمل غالباً ببساطة كأصوات رنَّانة ، ويشمل «المايم الجسدى» تدريباً مكثفاً يهدف لتنقية الحركة ، لكى تعيشها بكاملها بلا زخرفة خارجية ، ولو لم يكن ديكرو قد أحرز نجاحاً ساحقاً فى عروضه ، فهو يظل مع ذلك أستاذاً عظيماً لتكنيك المايم .

لقد حطَّم المايم المعاصر القيود المتصلبة للكلاسيكية ، ويطور الآن عدة اتجاهات جديدة ، على سبيل المثال ، فى تعميق بحثه عن تقنيات جسدية وإيمائية يحاول أن يكتشف القوى الأولية والجوهرية للحركة ، مما يجعلها تصبح تعبيراً جسدياً عن طاقة نفسية ،

وقد أدى ذلك إلى تخلى المايم المعاصر عن النادرة والحكاية لصالح التجريد الخالص (ولا يجب أن يختلط التجريد بالقيمة الجمالية ، والتى هى متطلب أساسى فى كل فنون العرض ، لكن المقصود بالتجريد هنا هو محاولة التعبير عن الواقع العميق للجنس البشرى دون عناء إلقاء حكاية) .

ومهما كان التكنيك متقنًا فبإمكان فنان المايم أن يتحدث عن التعبير الخام بدلاً من الدخول فى تفاصيل الحياة اليومية ، وأن يعبر عن العام بدلاً من الخاص ، المايم الحديث يهدف إلى كلية التعبير عن فكر ومشاعر وغرائز الجنس البشرى .

أول ما يلفت النظر فى هذا الكتاب هو ما تعلنه مؤلفته فى بدايته : أن هذا الكتاب موضوعه الحب ، وأن «الحب شىء أساسى للمايم : حب الشكل الفنى نفسه ، وحب الجمهور ، وحب الفنانين الزملاء ، وحب وجودك على المسرح ، وحب الإنسانية ، وحب المرء لذاته ككائن بشرى وكفنان» .

من الواضح أنها تشير إلى كم المجهود الذى على مؤدى المايم أن يبذله من أجل إتقان فنه ، فالتدريب على الحركات الصعبة ، وما تطلق عليه هى مصطلح «إيهامات» ، ليس بالسهولة بمكان ، وتكريس الفنان لوقته وأعصابه وذهنه لخلق هذه الإيهامات - أو الأشياء والمشاعر التى يوهم الجمهور بوجودها - لاشك يحتاج إلى أن يحب هذا العمل حبًا لا حدود له ، وهو حب يبدأ من حب المايم ويصل إلى حب الإنسانية كلها ، بدون هذا الحب ، «بدون إحساس أساسى وصادق وغير متحرج بالحب فى المؤدى لن يكون هناك مايم على الإطلاق» .

وفصول الكتاب توضح هذه النقطة بشكل غير مباشر ، كأن المؤلفة أرادت من قارئ الكتاب - خاصة فنان المايم المبتدئ - أن يستعد لجرعات متعددة من تقنيات هذا الفن الصعب ، كأنها أرادت أن تقول له «ها أنت ترى أن الأمر ليس سهلاً» .

ويكفى أن نذكر هنا أحد المفاهيم التى توردها المؤلفة ، والتى توضح صعوبة هذا الفن ، وهو مفهوم «أنت تراه ، نحن نراه» فمن الضرورى لفنان المايم أن «يرى» الشىء أو الشخص المتخيل الذى يتعامل معه فى فقرته ، بحيث لو أنه فعل ذلك ، وبصدق واقتناع فسنراه نحن - الجمهور - أيضًا ، ولكى يتمكن فنان المايم من «رؤية» الشخص» ، فلابد له أن يصدق أنه موجود ، أن يقتنع داخليًا أنه أمامه ، وأنه يتعامل

معه ، مكونًا فكرة شاملة عن شكله وحجمه ووزنه ، بل ولونه أيضًا ! خلف هذا المفهوم ، «أنت تراه ، نحن نراه» يكمن فى رأيى كل المهارات المطلوبة من فنان المايم ، فاكتسابه لقوة الخيال والتخيل ، سيجعله قادرًا على إيهام المتفرج بأى شىء يريد أن يوهمه به .

نقرأ فى الكتاب أن بإمكان فنان المايم أن يقنع المتفرج أنه فى غابة كثيفة الأشجار دون أن يكون هناك أى قطع ديكور تمثل الغابة ، وباستطاعة فنان المايم أيضًا أن يوهم المتفرج أنه يجرى فى ميدان فسيح ، بينما هو لا يتحرك إلى أبعد من عدة أقدام ، وربما عدة بوصات ، كما يستطيع إيهامه بأنه يحمل بالونًا ضخمًا ويتعامل معه عندما يتضخم حتى يملأ مساحة خشبة المسرح كلها .

لاشك أن الجمهور سيرى هذه الغابة ، أو هذا البالون الضخم ، أو هذا الميدان الفسيح ، وسيكون ذلك بسبب مهارة فنان المايم وقوة خياله وقدرته على الإقناع .

مهمة الممثل «المتكلم» فى هذا المجال أسهل بكثير ، حتى مع عدم توافر قطع الديكور أو وجود أشياء أو أشخاص حقيقية ، فلديه شىء لا يتوافر لفنان المايم ، وهو الحوار : باستطاعته من خلال الطريقة التى سينطق بها العبارات أن يوهم المتفرج بوجود أى شىء أو أى شخص ، وإلى جانب تعبيرات وجهه – وهى ما يعتمد عليها فنان المايم بدرجة كبيرة – فهناك تنغيمات الصوت المعبرة عن الانفعالات المختلفة التى ستساعد الممثل المتكلم على نقل الصورة وتساعد المتفرج على «رؤيتها» .

متطلب آخر لابد من توافره فى الممثل بصفة عامة وممثل المايم بصفة خاصة ، وهى «الحضور» ، تلك القدرة على جذب الانتباه ، هذا الإشعاع الخفى الذى يصدر من الممثل دون أن يشعر ، والذى لا يراه الجمهور لكن يحسونه مع كل لفتة يقوم بها الممثل أو كل تغيير فى ملامح وجهه ، أحيانًا لا يحتاج الممثل «الناطق» أن يحوز هذه الصفة ، بمعنى أنه قد ينجح ، أو يصبح مقبولاً بدونها ، لكن الممثل الصامت سيفقد الكثير لو لم يمتلكها ، مهما كان محترفًا ومتقنًا لفنه .

والتنوُّع الإيقاعى مشكلة أخرى يواجهها فنان المايم ، صحيح أن الممثل المتكلم يحتاج إلى هذه القدرة فى إلقائه لسطوره حتى يتجنب حدوث الملل بين المتفرجين ، إلا أن هذه المشكلة تتضاعف مع فنان المايم ، فالتنوع الإيقاعى هنا يشير إلى قدرة المؤدى على دمج عدد ضخم من الإيقاعات فى قطعة مايم قصيرة ، وعبارة

«عدد ضخم» ليست من قبيل المبالغة ، فعندما نقرأ الجزء الخاص بوصف تكنيك «تقسيم قطعة المايم» ، أو مشهد المايم ، سندرك أن الأمر يحتاج بالفعل إلى عدد هائل من الإيقاعات ، ذلك أن كل قطعة – سواء فردية أو ثنائية أو جماعية – تحتاج إلى «سيناريو» تفصيلى يقسمها إلى أقسام تنقسم بدورها إلى وحدات التى تنقسم إلى مقاطع ، إلخ ، وكل تفاصيل هذه الأجزاء تحتاج إلى تنوع إيقاعى فى الحركات المطلوبة داخلها ، ويذكرنا هنا بالتقسيم الذى نادى به ستانسلافسكى[١٢] للمسرحية ، أو لدور الممثل إلى وحدات كبيرة فوحدات أصغر ، وهكذا .

والمثير فى فن المايم أن فنان المايم هو الذى يقوم تقريبًا بكل العمل : فهو يجد الفكرة ، ويحولها إلى «سيناريو» قد يضم أحداثًا وشخصيات إذا كان من نوع المايم «الحرْفى» ، أو قد يضم صوراً تجريدية تعبر عن هذه الفكرة لو كان قد اختار أن يؤدى مايم «تجريدى» ، وبعد وضع السيناريو ، عليه أن يقوم بالتقسيم السالف ذكره ، والذى تشبهه المؤلفة بتقسيم القصة القصيرة إلى فقرات وجمل وعبارات وكلمات .

كما أن على فنان المايم أن يجد دافعًا لكل قسم ومقطع ووحدة ، وتستطرد المؤلفة كثيراً فى توضيح أهمية هذا الدافع الداخلى ، الذى لابد وأن يصحب كل حركة وإيماءة يقوم بها الممثل ، والتأكيد على أن يطوره فنان المايم و «يحس» به بشكل فعلى ، مما يذكرنا مرة أخرى بالـ «صدق الداخلى» عند ستانسلافسكى .

تكفى هذه الإشارة العاجلة لبعض ما يرد فى هذا الكتاب الهام ، فلاشك أنه سيتحدث عن كل هذه التقنيات والمهارات ، والتدريبات أيضًا ، التى يتطلبها فن المايم أفضل بكثير مما سأفعل ، وعليه ، فلتتــوقف كل الكلمات ، وكما يقــول هاملت ، «*ويبقى الصمت*» .

سامى صلاح

هوامش

(١) فرنسيس فرجسون (Francis Fergusson) (١٩٠٤ –) ناقد أمريكي شهير ، ولد في نيو مكسيكو ، ودرس في جامعتي هارفارد (Harvard) وأوكسفورد (Oxford) ، وأيضًا في «مسرح المعمل Laboratory Theatre» في نيويورك والذي عمل فيه كمساعد مخرج ، ثم قام بتدريس الدراما والعلوم الإنسانية في جامعة إنديانا (Indiana University) . وفي كتابه الهام ، فكرة المسرح ، يحلل فرجسون عشر مسرحيات من سوفوكليس (Sophocles) إلى ت.س. إليوت (T.S. Eliot) ، وله كتاب آخر بعنوان دراما العقل عند دانتي : قراءة حديثة في المطهر Dantes Drama of the Mind : A Modern Reading of the Purgatorio .

(٢) روبرت إدموند جونز (Robert Edmund Jones) (١٨٨٧ – ١٩٥٤) مصمم مناظر وناقد أمريكي ، أحرز نجاحًا في تصميماته ، وساهم في تطوير الديكور المسرحي ، وكان ضمن من درسوا في أوروبا بين ١٩١٢ ، ١٩١٥ ، والتي انقسمت إلى مجموعتين في ١٩٢٣، إحداهما تمسكت بالتقاليد القديمة ، والثانية – التي كان هو أحد أفرادها – حاولت تقديم الجديد من المسرحيات الأوروبية ومسرحيات يوجين أونيل (وهو عضو فيها أيضًا) غير التجارية ، ورغم انهيار الفرقة بسبب الأزمة الاقتصادية في ١٩٢٩ ، إلا أنها تركت تأثيرًا قويًا على التجريب في أمريكا .

(٣) لوكيوس ليفيوس أندرونيكوس (Lucius Livius Andronicus) (؟ – ٢٠٤ ق.م.) كاتب مسرحي روماني قديم ، قيل أنه كان عبدًا من اليونان ، ورغم قلة المعلومات عنه ، إلا أن الباحثين يتفقون على أنه كان أول من قدم مسرحيات باللغة اللاتينية في ٢٤٠ ق.م. ومن كلا النوعين ، التراچيدي والكوميدي ، وكلها معدة عن نصوص يونانية ، وكما هو معتاد وقتها كان يمثل أيضًا في مسرحياته .

(٤) (dumb show) نوع من المسرحيات الصامتة ازدهر في إنجلترا في عصر تيودور ، وكانت في بداياتها تتخذ طابعًا استعاريًا (allegorical) ، مستخدمة شخوصًا رمزية ، لكن كتاب المسرح الإليزابيثيين استغلوا هذا الشكل لتركيز الانتباه على أفعال محددة خارج سياق المسرحية ، وعدا هاملت فهناك أمثلة مشهورة لهذه العروض في التراچيديا الإسبانية The Spanish Tragedy (تقريبًا ١٥٨٩) لتوماس كيد (Thomas Kyd) (١٥٥٨ – ١٥٩٤) ، وحكاية الزوجات العجائز Wives Tale The Old (نشرت ١٥٩٥) لچورج بيل (George Peele) (١٥٥٨ – ١٥٩٦) ، وغيرها من مسرحيات هذه الفترة .

(٥) كوميديا ديللارتي commedia dell arte ، أو «كوميديا المهنة» ، مصطلح ظهر في القرن الثامن عشر ليشير إلى نوع من المسرحيات المرتجلة كان يقدم في الشوارع والأسواق في إيطاليا منذ حوالي القرن الرابع عشر ، وكان معروفًا باسم كوميديا ديللي زاني commedia degli zannni ، أو أول إمبروڤيسو all improvviso ، ارتبط هذا الشكل بفرق التمثيل التي رفض أفرادها النصوص المكتوبة لكنهم وافقوا على الشخصيات الثابتة ، وكان أن حددوا أنماطهم ورسموها بتحويل الشخصيات الرئيسية للهزليات الرومانية

القديمة إلى شخوص نمطية كارتونية جديدة نسبيًا : الطبيب ، بانطالون و (الكابتن) والمغفل بعيد النظر (هارليكان) ، والوضيع (بريجيلا) ، و (سكابان) ، و (سكاراموش) ، وغيرها ، وبسرعة أصبح هذا الشكل الجديد للمسرح ، وبالتحديد هذا النوع الجديد من التمثيل شهيراً جداً في إيطاليا ، وتأثير هذا النوع في القرن العشرين يبدو واضحًا في مناهج تدريب الممثل وأساليب الأداء المسرحي ، وأكثر من استخدام تقنيات الكوميديا فسفولود مايرهولد (١٨٧٤ - ١٩٤٠) وجاك كوبو (Jacques Copeau) (١٨٧٩ - ١٩٤٩) ، ثم داريو فو (Dario Fo) (١٩٢٤ -) .

وما يعنينا هنا هو تأثير الكوميديا على فن المايم ، والذى يتمثل في اعتماد الفرق المرتجلة على الحركات الجسدية والإيماءات ، ويكفى أن نذكر مثالاً واحداً : لقد كان كل ممثل يبتكر عدداً من الـ لاتزى (lazzi) أو مقاطع فكاهية صغيرة لا رابط بينها لحركات تفصيلية مسرحية ، أو تحولات فكاهية مفاجئة كان يعرضها للجمهور كلما شعر أن حالته المزاجية تسمح بذلك ، أو عندما يصبح المشهد مملاً ، وربما يكون ذلك المقطع فكاهى ، أو «النمرة» ، عبارة عن حركة بهلوانية مثيرة يلكم فيها زميله الممثل في أذنه بقدمه ، أو شقلبة وفي يده كوب ماء دون أن يسيل نقطة واحدة ، أو يكون تظاهر فجائي لأحد الممثلين ، دون أى سبب ، بأن قبعته مليئة بالكريز ، ثم يأخذ في أكله متلذذاً وقاذفاً بالنواة في وجه ممثل آخر .

(٦) يعتبر فرانسوا ديلسارت (Francois Delsarte) (١٨١١-١٨٧١) مؤسس منهج خاص صمم من خلاله «شفرات / رموز» للإيماءات الجسدية والصوتية للممثل أو لفنان الإلقاء ، وذلك من خلال نسق بسيط ، لكنه مكثف بدرجة عالية ، وقد كون لنفسه قوانين وبدأ تدريسها في استديو خاص به وسميت المادة «كورس في علم الجمال التطبيقى» ، وقد شمل هذا الكورس أو المنهج في رأيه كل المبادئ الأساسية للفن - الفنون التصويرية والمتحركة ، الموسيقا ، أداة وصوت ، والتمثيل والخطابة كذلك ، وكان تأثيره في فرنسا في زمنه قوياً ، وكان من تلاميذه رسامين ومثّالين ومؤلفى موسيقا ومغنين أوبرا وممثلين ومحامين ورجال دولة وكتبة ونقاد ، وبعضهم من أشهر الفنانين في عصره وأبرز السياسيين والكتاب في العالم ! وفي القرن العشرين ، كان لديلسارت تأثير على بعض أصحاب النظريات أو مدربى التمثيل المعاصرين ، مثل أدولف أبيا Adolphe Appia) (١٨٦٢-١٩٢٨) ، وفسوفولود مايرهولد وييجى جروتوفسكى (Jerzy Grotowski) (١٩٣٣-١٩٩٩) ، وغيرهم ، ومما يثير الفضول أن أفكار ديلسارت ، كما فسرها آخرون ، كان لها رواج هائل في الولايات المتحدة في نهاية القرن التاسع عشر ، وكان تأثيره على المسرح ممثلاً في تلميذه الأمريكى الوحيد ستيل ماكاى (Steele Mackaye) (١٨٤٢-١٨٩٤) ، الذى درس التمثيل على يد ديلسارت في باريس في عام ١٨٦٩ ، ثم قدم منهجه للولايات المتحدة من خلال مدرسة «للتعبير» أنشأها في نيويورك ، وكان لهذا المنهج شهرة كبيرة فيما بعد عام ١٨٧٠ .

وقد اخترع ديلسارت اصطلاحاته التكنيكية الخاصة - لكى يشير للمجال الثالوثي لكل شيء ، مثلاً : الله واحد ، وثالوثي بالطبيعة ، ولا نهائي في صفاته ،الإنسان ، خلق على صورة وشبه الله ، هو أيضًا واحد ، وأيضا ثالوثي بطبعة ، وصمم جدولاً للثالوثات : الحياة - الروح - العقل ، أن تفعل - أن تكون - أن تعرف ، جسدى - عاطفى - عقلى ،حيوى - روحانى - ذهنى ، إحساسى - أخلاقى - تأملى ، إلخ . وبالنسبة لفن التمثيل فكل مجال من مجالاته : جسدى ، صوتى ، عقلى ، إلخ ، له جوانب ثلاثة ، (يبدو المنهج معقداً للغاية ، فمثلاً ، إذا جمعنا الـ ٤٠٥ استخدامات تعبيرية للعين مع تعبيرات الفم والأنف ، وأوضاع الرأس ،

فستكون التشكيلات المحتملة مستحيلة تقريبًا على برمجتها بالكومبيوتر !) وقد ترك ديلسارت خمسة فصول فقط من العمل الكبير الذى كان يخطط لنشره ، وبالإضافة لذلك بقى عدد من الخطب والمخطوطات ، ورغم قيمة أعماله ودراساته فهى قد تؤدى باستخدامها دون فحص إلى تمثيل آلى ومتصلب .

(٧) لى ستراسبرج (Lee Strsberg) (١٩٠١-١٩٨٢) : ولد فى النمسا / هنغاريا وبدأ حياته كصانع باروكات شعر ، ثم أصبح مهتمًا بالتمثيل ، وقد جعلته زيارة «مسرح الفن بموسكو (Moscow Art Theatre) » إلى نيويورك فى ١٩٢٣ يقرر اتخاذ المسرح مهنة ، وكان أن انضم إلى « مسرح المعمل الأمريكى (American Laboratory Theatre) » الذى أسسه ريتشارد بولسلافسكى (Richard Boleslavsky) (١٨٨٩-١٩٣٧) وماريا أوسبنسكايا (Maria Ouspenskary) (١٨٨١-١٩٤٩) وستراسبرج هو أشهر معلمى التمثيل فى أمريكا ، فقد كان هو الذى حول نظام ستانسلافسكى إلى «منهج» أمريكى ، ورغم أن إسهاماته فى التمثيل والمسرح فى أمريكا تعرضت لجدل عنيف بين مريديه ونقاده ، فليس هناك شك أن عمله فى «مسرح المجموعة» كان من المسارات الرئيسية التى تم من خلالها خلق معالجة جديدة للتمثيل فى المسرح الأمريكى ، وظل لحوالى أربعين عامًا أحد العلامات المؤثرة فى التمثيل ، فبعد الحرب العالمية الثانية بدأ «المنهجيين الاستنسلافكيين» فى الولايات المتحدة بقيادة ستراسبرج ، فى تعليم دروس فى العملية الخلاقة وذلك من خلال «مسرح المجموعة (Group Theatre)» ، الذى قام بتأسيسه مع هارولد كلورمان (Harold Curman) (١٩٠١-١٩٨٢) وتشيرل كروفورد (Cheryl Crawford) (١٩٠٢-١٩٨٦) ، وكانت هذه الدروس مستقاة بشكل مباشر من «نظام» أو «منهج» ستانسلافسكى ، وكان أحد أحدث هؤلاء «المنهجيين» تحولاً يكاد يكون جذريًا فى أسلوب التمثيل ، وتبلورت طريقتهم فى تكنيك مبنى على ما يسمى بالاستجابة الخلاقة (Creative Response) ، والتى هى – فى رأيهم – علامة التمثيل الجيد .

(٨) جاك ليكوك (Jacqyes Leciq) (١٩٢١-) ممثل ومخرج ومدرس وفنان مايم فرنسى ، بعد العمل كممثل قضى فترة فى إيطاليا ، مكتشفًا ومجربًا لأقنعة الكوميديا ، كما ساعد فى إنشاء مدرسة مسرحية لفرقة «بيكولو تياترو» ، ثم عاد إلى باريس فى ١٩٥٦ وأسس مدرسته للمايم ، والتى اجتذبت طلابًا من جميع أنحاء العالم ، وفى هذه المدرسة طور تكنيكًا للتدريس يتركز على التعبيرية الجسدية للممثل ، دون الإصرار على المايم الخالص ، وهو يقوم أيضًا بإدارة فرقته المسرحية ، وبتدريس فن المعمار ، مؤكدًا دائمًا على أهمية استخدام الفراغ المسرحى .

(٩) جاك – لوى بارو (Jean-Luis Barrault) (١٩١٠-١٩٩٤) ممثل ومخرج فرنسى أسهم بشكل ملحوظ لمدة طويلة فى تطور المسرح الفرنسى ، وقد هلل له أنتونين أرتو لأنه حقق أفكار الأخير عمليًا ، وقد انضم بارو فى ١٩٤٠ إلى الكوميدى فرانسيز حيث قابل الممثلة القديرة مادلين رينو التى شاركته عمله وحياته فيما بعد ، حيث كونا معًا بعد سنوات فرقة خاصة بهما ، وقد قدم العديد من العروض الناجحة كممثل ومخرج ، وعرف مسرحه بالمسرح الشامل .

(١٠) أنتونين أرتو (Antonin Artaud) (١٨٩٦-١٩٢٨) مخرج وكاتب ومنظر فرنسى ، بدأ كشاعر وكممثل سينما ، فى ١٩٢٥ ارتبط بالحركة السيريالية ، وفى ١٩٢٧ أسس مع روجر ڤيتراك (Roger Vitrac) (١٨٩٩-١٩٥٢) «مسرح ألفريد جارى» ، حيث قدمًا مسرحيات ڤيتراك السيريالية ومسرحية حلم لسترندبرج (August Srindberg) (١٨٤٩-١٩١٢) لكن تأثيره الأكبر على المسرح الحديث يستند بقدر كبير على

محاولاته القصيرة للإخراج ، وعلى مجموعة مقالاته التى صدرت فى كتاب باسم المسرح وقرينه Theatre and Its Double ، فى هذا الكتاب دعا أرتو إلى «مسرح القسوة» حيث تتوافر عناصر العنف والجنس والمحرمات الاجتماعية وتفجر الفعل المسرحى خارج حدود خشبة المسرح ، فى ١٩٣١ بهرته رقصات من جزيرة بالى وألهمته بكتابة مقالاته المتضمنة فى الكتاب ، وهو يوضح أن قرين المسرح هو الحياة ، الواقع الحيوى الميتافيزيقى الذى يضع ظلاله على الأفعال اليومية ، فى ١٩٣٥ أنشأ مسرحه الثانى ، «مسرح القسوة Theatre of Cruelty وفشل فى أول عروضه ، الشينشى The Cenci ، التى أعدها عن قصة لشيللى وستندال ، وربما لا تشكل كتابات أرتو نظرية درامية متسقة ، لكنه تعبير يتسم بالرؤيا عن فقدان البعد الروحانى فى حياة الحضارة الغربية ، ورغم فشله كمخرج إلا أن تأثيره كان هائلاً ، خصوصاً فى فترة الستينيات ، حيث تأثر به بيتر بروك (Peter Brook) (١٩٢٥–   ) ، وييجى جروتوفسكى ، وروجر بلانشون (Roger Planchon) (١٩٣١–   ) ضمن آخرين .

(١١) إتيين – مارسيل ديكرو (Etienne-Marcel Decroux) (١٨٩٨–١٩٩١) ، ممثل فرنسى قال عنه جوردون كريج (Gordon Craig) (١٨٧٢–١٩٦٦) أنه «أعاد اكتشاف المايم» ، كان تلميذاً لشارل دولان (Charles Dullin) (١٨٨٥–١٩٤٩) ، وقد طور لغة منهجية للتعبير أسماها «بانتومايم الأسلوب pantomim de style» ، وكان له تأثير قوى على چان – لوى بارو ، وقد افتتح ديكرو مدرسة كانت تعرض لجمهور محدود قد لا يزيد عن ثلاثة أفراد ، ومن خلال طلبته انتشرت أفكاره عن المايم الحديث .

(١٢) كونستانتين (سيرجييفتش Sergeevich) ستانسلافسكى (ألكسييف Alexeev) (١٨٦٣–١٩٣٨) ممثل / مخرج / مدرس روسى / سوفييتى ، خالق أكثر نظم التمثيل تأثيراً فى العالم الغربى ، انجذب أولاً إلى الأوبرا الإيطالية والباليه ، وقد غرسا فى نفسه حبًا للموسيقا وعداءً للمسرح التقليدى وسلوكيات جمهوره ، شارك فى تأسيس «جمعية موسكو للفن والأدب Moscow Society of Art and Literature» فى ١٨٨٨ ، وقام من خلالها بتمثيل عدة أدوار أدرك منها محدودياته كممثل : ذاكرة ضعيفة، وأسلوب عشوائى فى الإلقاء ، والتكلف فى الأداء ، ومع ذلك فقد كان له ميزات أهلته ليكون ممثلاً بارزًا لشخصيات معينة ، وقد تأثر بالممثل الإيطالى توماسو سالڤينى (Tomasso Salvini) (١٨٢٩–١٩١٥) والممثلة الروسية جليكيريا فيدوتوڤا (Glikeriya Fedotova) (١٨٤٦–١٩٢٥) . فى ١٨٩٧ أسس مع ڤلاديمير نميرو/دانشنكو (Vladimir-Nemiro Danchenko) (١٨٥٨–١٩٤٣) «مسرح موسكو للفن Moscow Art Theatre» ، وكانت الأسس التى نادت بها الفرقة هى الطبيعية والبساطة والوضوح فى الأداء ، وتبادل الممثلين للأدوار الرئيسية مع الأدوار الصغيرة ، والتوصل إلى جوهر روح النص المسرحى ، وقد قام ستانسلافسكى بتمثيل وإخراج مسرحيات لأنطون تشيكوف (Anton Chekhov) (١٨٦٠–١٩٠٤) ومكسيم جوركى (Maxim Gorky) ، وغيرهما ، وفى توجيهه للممثلين – ومن خلال «المنهج» الذى ابتدعه – عمل على التوازن بين تجربة الممثل الداخلية للدور وبين سمات الدور نفسها – الجسدية والصوتية – كما دربهم على استخدام عنصر «لو السحرية» و «الذاكرة العاطفية» كجسور بين الممثل وواقع الشخصية التى يمثلها ، وكوسيلة للوصول إلى «الصدق الداخلى» .

المصادر

1. Bakshy, Alexander, Theatre Unbound, London, 1923.

2. Banham, Martin, The Cambridge Guide to Theatre, Canbridge University Press, Great Britan, 1995.

3. Bourqui, Dominique, "To Talk of Mime", in Bari Rolfe, editor, Mimes on Mime, Millington, Breat Britain, 1981.

4. Crawfrord, Jerry L., Acting In Person and In Style, Wm V. Btown Co, Publishers, Doubuque, Iowa, 1980.

5. Fergusson, Francis, The Idea of a Theatre, Princeton, New York, 1949.

6. Jones, Robert Edmond, The Dramatic Imagination, Princeton, New York, 1944.

7. Kirby, E.T., "The Delsarte Method: 3 Frontiers of Actor Training", The Drama Review, Volume 16, Number 1, March, 1972, pp. 55-69.

8. Rolfe, Bari, editor, Mimes on Miming, Writings on the Art of Mime, Millington, Great Britain, 1981.

9. Rolfe, Bari, "The Mime of Jacques Lecoq", The Drama Review, Vol. 16. Number 1, March, 1981.

تصدير Preface

وُضِع هذا الكتاب لفنانى تمثيل المايم ، ولمدرِّسى المايم ، وطلبة المايم ، ومحبى المايم ، وأصدقاء المايم الجدد ، وقد كان القصد منه استكشاف الشكل الفنى بشكل شامل وكلى ، وكذلك استكشافه نظريًا ، ومفهوميًا ، وعمليًا ، هذا الكتاب يحاول أن يجلب وضوحًا وفهمًا أكبر لشكل فنى كان يتم تنوقه عادة بشكل سطحى لكنه نادرًا ما كان يُفهم .

الكتاب يقسم المايم إلى نوعين رئيسيين : حَرْفى وتجريدى ، ثم يقوم بتعريف الفرق بين أنواع المايم ومدارس المايم الثلاثة : الشرقية ، والإيطالية ، والفرنسية .

وهناك فصل يدور حول مؤدى المايم ، ويعالج تكنيك التمثيل ، وهو مكتوب لممثل المايم - لكن محتوياته يمكن تطبيقها على الممثلين .

الفصلان الأخيران يعالجان تقنيات المايم التى تخلق الإيهامات الجسدية للمايم ، والقصد من هذين الفصلين قصد توجيهى ، ويغطى فصل الإيماءات والإيهامات التقنيات التى تركز على الأيدى والأذرع ، أو على الجسم كوحدة كلية .

ويناقش الفصل الخاص بـ «مشيات المايم» التقنيات التى تحرك - أو تبدو أنها تحرك - المؤدى ، بما فيها المشيات ، والجرى ، والقفزات ، والدورات ، والانزلاقات ، وما أشبه ، بعض التقنيات المقدمة فى هذين الفصلين تعتبر تقليدية للمايم ، لكن الكثير من بعضها الآخر لم يظهر أبدًا فى شكل مكتوب ؛ لأنها ابتكارات وتعديلات من عندى .

جزء من الملحق لهذا الكتاب مقصود به مساعدة مؤدى المايم ، ويتضمن أكثر من مائتى عنوان لقطع الأداء المنفرد ، والثنائى ، والمجموعة ، على أى حال فجزء أكبر من الملحق موجه نحو مدرس المايم، كما يشمل ملخصات ، وتصميم لمناهج ، وبناء نقدى ، ومنهج للتدوين النقدى .

وأخيراً ، ولأن المايم مكرس لتقديم قصة الإنسانية ، ولأن المايم لا يمكنه أبداً أن يظل بعيداً عن القلب البشرى ، فهذا الكتاب موضوعه الحب ، فهو ملتزم بعمق بالاعتقاد أن الحب شيء أساسى للمايم ، حب الشكل الفنى نفسه ، وحب الجمهور ، وحب الفنانين الزملاء ، وحب وجودك على المسرح ، وحب الإنسانية ، وحب المرء لذاته ككائن بشرى وكفنان .

أنا لا أعنى الحب كإحساس متضخم ومتكامل لذات المرء ، بل بالأحرى الحب الفنى الذى هو تقبُّل وتبادل شعور رقيق بالإيجابية الكونية تجاه الذات وتجاه العالم الذى نعيش فيه ، إنه الحب الذى يقبل ، ويحترم ، ويستمتع ، ويشارك / ينقل ما هو جميل وصحيح عن الإنسانية ، ويهتم بما يكفى الإنسانية بحيث يريد أن يساعد فى تغيير ما هو قبيح وخطأ ، وأخيراً ، فهو الحب الذى يعطينا القدرة على التعلم من خلال الضحك .

لقد وضع هذا الكتاب على أساس المقدمة المنطقية التى تقول أنه بدون إحساس أساسى وصادق وغير متحرج بالحب فى المؤدى لن يكون هناك مايم على الإطلاق .

شكر وتقدير

أود أن أشكر الطلبة الكثيرين الذين ساهموا بأفكارٍ لهذا الكتاب ، بعض اقتراحات القطع المنفردة والثنائية والثلاثية ساهم فيها طلاب المسرح فى جامعة ولاية تاونسون ، بالتيمور ، ماريلاند ، ويلاحظ أنه عند استخدام أمثلة متطورة من مؤدين بعينهم ، فالتعريف بالمؤدين يتم فى الهوامش .

كما أوجه الشكر للمؤدين الآتية أسماؤهم للأعمال المحددة المذكورة كأمثلة : كريس پفنجستن (Chris Pfingsten) ، وچون كاسيير (John Kassir) ، وبوب ديفرانك (Bob DeFrank) ، ودنيس پلومان (Denise Plowman) ، وأنيتا تورنابين (Anita Tomabene)، وتوم كاشييرو (Tom Casciero) ، ومايكل بلوڤيل (Michael Blauvelt) ، وچاكلين هام (Jacqueline Hamm) ، وتيم توپار (Tim Topper) ، وبليندا بلير (Belinda Blair) ، وچولى هيربر (Julie Herber) ، وستيف شولتز (Steve Schultz) ، وفلشيا أولبرايت (Felicia Albright) ، وميلتون پيرس (Milton Pierce) ، ومايكل مور (Michael Moore) ، وإدى آلين (Eddie Allen) ، وچيم سنايدر (Jim Snyder) ، وكريس كولوتا (Chris Culotta) ، وكريس ميلارد (Chris Millard) ، وتوم وايات (Tom Wyatt) ، ولين شامبرلين (Lynn Chamberlain) ، وبونى هورويتز (Bonnie Horwitz) ، وچيلبرت وادسوورث (Gilbert Wadsworth) ، وشازو ساتو (Shazo Sato) .

وأود أن أشكر أيضًا المصور ، س . ر. چيلسبى (C.R. Gillespie) ، والموديلات بليندا بلير، ومايكل كوين (Michael Quinn) وهيج أوندچيان (Haig Oundjian) ، وإيمى سالجانك (Amy Salganik) ، ومارك ردفيلد (Mark Refield) ، ومصلحة تنسيق الصور (Regester Photo Services) لمساعدتها فى الصور الفوتوغرافية والإيضاحات العملية .

وأخيرًا أعبر عن امتنانى العميق لـ س . ر. چيلسبى ، ولايلا شپارد (Lila Sheppard) ، وروث دراكر (Ruth Drucker) لدعمهم ومعاونتهم الخاصة لهذا الكتاب .

(١) مقدمة

An Introduction

المايم : ماهو ؟

الملائم أن نستهل كتابًا عن المايم بتعريف عام يمكن أن نستخرج منه فهمًا أكبر للشكل الفنى ، لكنها طبيعة التعريفات : أن تضيق الحلقة بدلاً من توسيعها ، ويمكن للقائمين بالتعريف بسهولة – لكن بغير قصد – أن يقوموا بإلغاء عمل الفنانين الزملاء ، فالتركيب الأكاديمى الذكى للعبارات يمكنه أحيانًا أن ينكر حقيقة التجريب المميز والتساؤل الفنى المشروع ، ليس غرض هذا الكتاب أن يفعل ذلك .

ما يحاول هذا الكتاب أن يفعله هو أن يضفى وضوحًا ودرجة من النظام الفنى على شكل فنى صعب ومتجزئ ، ومتنوع ، ومتغير دائمًا ، وغرض هذا الكتاب أيضًا أن يقدم هيكلاً أو إطارًا يكون فيه مساحة تحتوى كل فنانى المايم ، بصرف النظر عن وطنهم ، وتدريبهم ، ومفرداتهم اللغوية ، أو تقنيتهم .

من الممكن التساؤل عن كل تعريف وفئة فى هذا الكتاب ، فبسبب الطبيعة المتجزئة والمعقدة للمايم ، فلكل تعريف وفئة استثناء مباشر ، مثلاً ، على مدى قرون ، ولدرجة كبيرة اليوم ، كانت السمة الرئيسية للمايم أنه لا يستخدم الكلمة المنطوقة ، كانت الكلمات أحيانًا تضاف للمايم ، لكن الكلمات لم تكن جزءًا من الشكل الفنى نفسه ، ومازال هذا صحيحًا إلى درجة كبيرة اليوم .

لكن يوجد اليوم فى هذا البلد وفى أماكن أخرى تجريب هام فى استخدام الحوار كجزء من المايم، هذا الاختبار للتعريف التاريخى يهز الشكل الفنى من جذوره ، لكن أن ننكر هذا الاحتمال على الفنانين الزملاء من خلال تعريف مطلق سيكون معناه أن ننكر حرية فنية هامة فى الاستكشاف والاختبار ، لكن من ناحية أخرى ، أن نضمن الاستخدام العادى للكلمة المنطوقة فى تعريف المايم معناه أن نتجاهل ثقل التقاليد ، وأن نضيف تشوشًا لما هو مشوش بالفعل .

السبب الرئيسى فى صعوبة تعريف ووضع أنواع المايم فى فئة فى الماضى والحاضر هو أن كثيراً من فنانى المايم يعملون بمفردهم ، هناك آلاف من فصول ومدارس التمثيل فى الولايات المتحدة ، ولكن بالمقارنة هناك فصول ومدارس مايم قليلة .

فنانو المايم ليس لديهم نفس الفرص للقاء ، والدراسة ، ومشاركة الأفكار التى لدى المجموعات الفنية الأخرى ، وقد ساعدت منظمات المايم ، والنشرات ، والمهرجانات والأفلام وعروض التليفزيون بقدر كبير ، لكن بشكلٍ عام ففنان المايم مازال يعمل فى عزلة نسبية .

هدف هذا الكتاب هو المساعدة فى تنظيم فن المايم ، المتسم بالغموض ، فى منهج لين ومرن ومفتوح يضفى وضوحًا أكبر دون محدودية ، ونأمل أن التعريفات والفئات المقدمة هنا ستؤخذ بجدية من أجل فهم أكبر ، لكن فى نفس الوقت نأمل أنها ستؤخذ بتحفظ من أجل حرية فنية أكبر .

المايم هو تعبير مسرحى خلاق ، عادة بدون استخدام كلمات ، ولدرجة معينة فالمايم هو تمثيل صامت فى أنه يؤدى عادة دون كلام ، لكن المايم ليس مجرد ذلك التمثيل بلا كلمات الذى يؤدى عادة بكلمات ، المايم له أسلوب تمثيل خاص به ، وله تركيباته وتقنياته الخاصة .

هناك أربع نقاط تشابه رئيسية بين المايم والتمثيل المنطوق :

كلاهما يتطلب من المؤدى أن يكون ممثلاً متمتعًا بالخيال والصدق .

وكلاهما مسرحى – أو درامى – فى أنهما يستلزمان (وجود) شخصية ، وصراع ، وفكرة رئيسية (theme) ، وقصة .

وكلاهما يستلزم مؤدين يؤدون عرضًا حيًا أمام متفرجين حاضرين بشخوصهم .

وكلاهما يتطلب التزامًا قويًا بالمادة ، والذى يؤدى إلى دافع داخلى لكل الحركات الخارجية .

هنا تنتهى نقاط التشابه وتبدأ الشروط المتفردة بالنسبة للمايم فى تشكيله فى شكل مسرحى منفصل .

المــايم والبانتومايم : ما الفرق ؟

هناك كثير من الشروح للفروق بين المايم والبانتومايم بقدر ما هناك مؤدين للمايم ، تقوم إحدى النظريات بتعريف «البانتومـــايم» على أنه كل عروض المايم الكوميــدية ، و «المـايم» على أنه كل عروض المـايم الجادة ، وتُعرِّف نظرية أخرى «البانتومايم» على أنه أى شىء يُؤدَّى بأسلوب الحركة الواسعة وغير المقيَّدة ، و «المايم» على أنه أى شىء يؤدى بأسلوب الحركة الدقيقة .

وتقوم نظرية ثالثة بتعريف «البانتومايم» على أنه أى قطعة بها شخصية رئيسية - و «المايم» على أنه أى قطعة بدون شخصية رئيسية .

ونظرية رابعة تعرف «البانتومايم» على أنـــه أى شـــىء يـــؤدى بأسلوب واقعى ، و «المــايم» على أنه أى شىء يؤدى بأسلوب تجـــريدى ، ونظرية أخـــرى تعـــرف «البانتومايم» على أنه ما تم ابتـــداعه قبل ١٨٥٠ ، و «المـــايم» هو ما تم ابتـــداعه بعد ١٨٥٠ .

المقبول بشكل عام أن هناك نمطين رئيسيين للتمثيل الصامت ، لكن المصطلحين «بانتومايم» و «مايم» لم يعودا يصفان بشكل ملائم هذين النمطين .

النظرية المقـدمـة هنا هى أن الفـرق بين «المـايم» و «البـانتـومـايم» ليس هامًـا ، والمصطلحـان يستـخدمان اليوم بشكل تبادلى ، ومستـحيل تعريف الفرق الذى تثبت صحته تحت كل الشروط ، ربما كان هناك فرق محدد ذات مرة ، لكنه لم يعد موجوداً ، والأكثـر من ذلك أنه ليس هناك هدف من وضع مـثل هـذا التـميـيـز ، فى هذا الكتـاب ستشير كلمة مايم إلى كل أشكال «المايم» ، ويمكن للقارئ أن يستبدل كلمة «بانتومايم» أينما وحينما يريد .

تاريخ موجز

المايم هو أحد أكثر وسائل التعبير / الذاتى قدمًا ، وهناك دليل على أن أقدم إنسان استخدم المايم ليعبِّر بشكل مسرحى عن دياناته ، ورموزه ، وأساطيره ، وتقاليده ، وعن عصوره .

وكان أول استخدام للمايم كجزء من مسرح منظم فى الشرق ، حيث كان الفعل المؤدَّى بالمايم جزءًا من المسارح القومية لليابان والصين منذ بداياتها ، وربما كان الإغريق هم أول من استخدموا المايم كشكل فنى فى ذاته وبذاته رغم ارتباطه القوى بالرقص ، ومعروف - على سبيل المثال - أن الإغريق قدموا عروضًا للمايم الهزلى فى مهرجاناتهم المسرحية فى فصول الخريف والربيع ، وقد واصل الرومان استخدام المايم بعد سقوط اليونان ، وبالتالى قاموا «بمط» قطع المايم تلك وجعلوها عروضًا صامتة تتسم بالمبالغة والسوقية والإباحية غالبًا ، لكنها جماهيرية بدرجة قصوى .

خلال العصور الوسطى كان للمايم مصدران : الأول كان المهرج الرحالة الذى كان ضليعًا فى المايم والأغنية والارتجال ، كما كان الرائد المحتمل لمؤدى قطع المايم الكوميدية الفردية ، وكان المصدر الثانى هو الشكل الأكثر صقلاً الذى وجد فى دراما الكنيسة ، خصوصًا فى مسرحيات المعجزات .

ويمدنا عصر النهضة بميلاد جديد للمايم كشكل مسرحى مميز ، وقد أعيد تأصيل المايم فى إيطاليا القرن السادس عشر ، وفيما بعد فى انجلترا القرن الثامن عشر ، كان المايم فى إيطاليا جزءًا هامًا من فرق الكوميديا **Commedia** الرحالة فى القرنين السادس والسابع عشر ، وكان ذلك هو بداية مدرسة المايم الإيطالية ، والتى استمرت حتى اليوم .

وفى انجلترا ، خلال الفترة الإليزابيثية وما بعدها ، كسب المايم قدمًا ثابتة مع مسرحيات البلاط المقنعة ، ومع مهرجى البلاط والمهرجين فيما بعد فى كوميديات

شكسبير ، وبحلول القرن الثامن عشر كان المايم يمتع الجميع فى أرجاء انجلترا ، والفضل لمجهودات جـون رتش (John Rich) ، الذى قـدم المايم الإيطالى لانجلترا ، ثم صقل الأسلوب ليناسب المذاق البريطانى .

وبشكل مماثل فى بلاد أخرى بحلول عام ١٨٠٠ كان المايم قد أصبح مجالاً مألوفًا للتسلية المسرحية ، وقام مسرح الـ «نو» فى اليابان ، وخلفاء الـ كوميديا فى إيطاليا ، والميلودرامات فى فرنسا وأمريكا بإمداد عروض المايم بمسارح .

لكن كان الحدث الأكثر أهمية هو بزوغ چين – چيسپارد بيرو (Jean-Gespard Debureau) فى فرنسا ، وفى بداية القرن التاسع عشر ، ظهرت ثلاثة تقاليد مميزة للمايم .

مدارس المايم الثلاثة

فى الشرق ، وفى فرنسا ، وفى إيطاليا ، ظهرت أساليب محددة للمايم ، كان المايم من كل منطقة متفرداً فى البنية ، وتكنيك العرض .

اليوم تعكس كل (عروض) المايم – بصرف النظر عن الفروق القومية والحضارية – تأثيرات هذه «المدارس» الرئيسية الثلاثة ، المايم اليوم يميل لأن يعكس واحدة أو أكثر من المدارس ، أو لأن يصدر رد فعل ضدها .

هذه المدارس الثلاثة للمايم ستتم مناقشتها ببعض التفصيل فى الفصل الثانى .

النمطان الرئيسان للمايم : الحَرْفى والتجريدى

بشكلٍ عام ، هناك نمطان رئيسيان للمايم : حرْفى وتجريدى ، كل المايم - بصرف النظر عن المدرسة التى ينبع منها - يميل لأن يكون إما حرفيًا أو تجريديًا ، أو تركيبيًا من الاثنين .

المايم الحَرْفى (literal mime) هو الأكثر استخدامًا وشهرة فى النمطين ، ويستخدم بشكل أساسى للكوميديا ومسرح الحكاية ، وللمايم الحرفى ستة سمات :

١ - المايم الحرفى متركز حول الحكبة ؛ فهو يتعامل مع قصة .

٢ - المايم الحرفى به عادةً شخصية محورية يمكن أن يرتبط بها الجمهور .

٣ - المايم الحرفى له قصة مبنية على صراع ، ويأخذ الصراع شكل سلسلة من العقبات أو النزاعات ، ويمكن للعقبات أن تكون بسيطة مثل سلسلة من الحواجز المادية الفورية (كما فى قطعة عنوانها «ناقلو البيانو») ، أو معقدة مثل سلسلة من الصراعات الحياتية (كما فى قطعة عنوانها «حياة مهرج») .

٤ - المايم الحرفى به وضوح مطلق ، يسعى جاهدًا ليجعل كل تفصيلة للقصة واضحة للجمهور .

٥ - التقنيات الجسدية المستخدمة فى المايم الحرفى مصممة لخلق إيهام حرفى ، فجذب حبل يعبر باختصار عن حبل يُجذب ، ودفع حائط يبين حائطًا يُدفع ، نادرًا ما يكون هناك معانٍ رمزية وراء الأفعال .

٦ - المايم الحرفى مصمم لأن يكون ممتعًا بصريًا .

باختصار ، المايم الحرفى يستخدم ليحكى قصة واضحة / تمام الوضوح (وتكون عادة ، لكن ليس دائمًا ، قصة مضحكة) حول شخصية مشتبكة فى صراع .

المايم التجريدى (abstract mime) مختلف تمامًا ، فهو يُستخدم أولاً لمادة ذات تَوجُّه جاد ، والمقصود به عادة أن يولد مشاعرًا ، وأفكارًا ، وصورًا أو رموزًا عند الجمهور ، ونادرًا ما يُستخدم لجعل الجمهور يضحك .

أفضل تعريف للمايم التجريدى هو أولاً وصف ما لا يكونه ، عكس المايم الحرفى، نادرًا ما يقدم المايم التجريدى حبكة ، وليس هناك عادة شخصية محورية .

ورغم أن المايم التجريدى قد يعكس صراعًا، فالصراع ليس متمركزًا فى الحبكة ، ولا هو متمركز فى الشخصية ، والوضوح ثانية / بعد / ثانية ليس جوهريًا للمايم التجريدى .

ولأنه لا يوجد حبكة ولا شخصية محورية واقعية ، فالمرء لا يتتبع قطعة من المايم التجريدى بالطريق التى يتتبع بها قصة ، المرء يشاهد المايم التجريدى بشكل فيه مرونة وتفتح أكثر ، فعادة ما يتجاوز المايم التجريدى الرأس ويتجه مباشرة للحواس ، نادرًا ما يستخدم المنطق .

وهناك غالبًا تفسيرات كثيرة لقطعة مايم تجريدى بقدر ما هناك أناس فى الجمهور ، باختصار المايم التجريدى معنى به أن تتم تجربته بشكل فطرى .

ما – إذن – عناصر المايم التجريدى ؟

١ – المايم التجريدى له موضوع أو نقطة رئيسية ، يمكن أن يكون الموضوع عامًا مثل «تطور الإنسان» ، أو محددًا مثل «فى الطلاق لا يوجد فائزين» .

٢ – القطعة التجريدية تقدم وجهة نظر نحو الموضوع .

٣ – تصوير الشخصية ليس واقعيًا ، ويعالج بطريقتين : كـ «كل إنسان» (Everyman) رمزى وعالمى ، أو كجوانب متعددة لشخصية معينة أو للكائنات البشرية عامة .

٤ – القطعة التجريدية مبنية فى صور بدلاً من أفعال .

٥ – المايم التجريدى متركز فى الرمزية ؛ معظم القطع التجريدية بها رمز محورى تتركز حوله القطعة ، وبسبب الطبيعة الرمزية للمايم التجريدى ، فالتقنيات

الجسدية تستخدم بشكل رمزى فى أنها تمثل أكثر من معناها الحرفى ، فجذب حبل مثلاً يوحى بأكثر من مجرد حقيقة حبل يُجذب ، قد يمثل جذب الحبل محاولة شخص لأن يتحكم فى حياته .

وكذلك فالمؤدى الذى يُجذب بحبل قد يمثل استغلال المجتمع للإنسان ، ودفع حائط قد يرمز لإحباطات (تحقيق) الهدف ، وقد يرمز فتح باب لإعطاء فرصة ، والانزلاق للخلف قد يعبر عن مشاعر عدم الملاءمة .

٦ - يجب أن يكون المايم التجريدى ممتعًا بصريًا للمشاهدة ، يجب أن يكون كلٌ من المايم الحرفى والمايم التجريدى ممتعًا للعين ، لكن التجريدى لا يدغدغ القلب بالضحك بالطريقة التى يفعلها المايم الحرفى ، بدلاً من ذلك فهو «يدلك» القلب بالأحاسيس .

وسواء تم «زغزغة» أو تدليك القلب الإنسانى ، فلابد من تمرين القلب بالنسبة للتمثيل الصامت ليكون مؤثرًا ، وسيُناقش النمطان الرئيسيان بتفاصيل عامة فى فصول تالية .

ما المكونات أو العناصر الأساسية لأى عرض مايم ؟

١ - المؤدى هو العنصر الأساسى الأول لأى قطعة مايم ، ويجب أن يكون المؤدى قادرًا على أن يبتكر فكرة ، وعلى أن يجرب الفكرة ، وعلى أن يوصل الفكرة للجمهور .

٢ - الفكرة هى العنصر الأساسى الثانى ، لابد أن تكون موضوعًا له فعالية ثرية للنمو .

٣ - المساحة هى المكون الثالث ، وعادة ما تكون مساحة فارغة وحيادية .

٤ - الجمهور ضرورة مطلقة ، وأفضل جمهور هو الذى يكون راغبًا فى المشاهدة بانتباه ، ومؤازرة ، وحساسية .

٥ - التقنيات أساسية لكل المايم ، كلا التقنيات الجسدية وتقنيات الأداء جوهرية لمؤدى المايم .

وسيناقش مؤدى المايم والتقنيات التى يستخدمها هو أو هى فى فصول تالية .

ما العناصر الأساسية غير الشائعة لعروض المايم ؟

١ - نادراً ما يُستخدم منظر .

٢ - نادراً ما تُستخدم ملابس معقدة .

٣ - نادراً ما تُستخدم إضاءة مركبة .

٤ - نادراً ما يُستخدم ماكياج مركب .

٥ - نادراً ما يُستخدم إكسسوارات وأثاث .

٦ - الصوت لا يُستخدم بشكل منتظم .

٧ - نادراً ما تُستخدم الكلمة المنطوقة للتواصل .

باختصار يتطلب المايم أقل عون تقنى ، وأقل ميزانية ، وأشخاصًا قليلين ، وأقل صعوبة أو متاعب على مستويات عديدة ، كل ما فى الأمر أن خيال المؤدى يعمل وقتًا إضافيًا ، المايم فن معقد وبسيط نسبيًا فى إنتاجه ، وجزء من جمال المايم هو بساطته التفصيلية .

صامت أم لا ؟ استخدام الصوت

المايم لا يُحرِّم استخدام الصوت ، إنه يلغى عادة - لكن ليس دائمًا - استخدام الكلمة المنطوقة والحوار كوسيلة تواصل ، هناك المؤدون ، فنانو المايم الخالصون ، الذين لا يستخدمون الصوت فى أى شكل ، وبالطبع فإن الموسيقا وجمال الصمت النقى يكون دائمًا ملائمًا للمايم .

لكن هناك طرقًا لاستخدام الصوت يمكن أن تكون مثيرة ، فمثلاً ، الموسيقا غالبًا ما تكون مساعدة مع كلٍ من القطع الحرفية والتجريدية ، على إرساء المزاج العام ، وعلى إرساء التنوع الإيقاعى والتوقيت ، أيضًا غالبًا ما يتم إثراء الكوميديا باستخدام أصوات الأشياء (الجماد) ، وكذلك بالمؤثرات الصوتية سواء على شريط أو يقوم المؤدى بصنعها بشكل غير واضح .

يمكن لأنماط معينة من المايم التجريدى فى ظروف خاصة ، أن تستخدم كلمة مفردة متكررة أو مؤثر صوتى ليحدث أثرًا انفعاليًا ، ويستخدم بعض فنانى المايم مونولوجات أو حوارات لإثراء حركتهم .

والأصوات الوحيدة التى يحتاج مؤدو المايم إلى تجنبها هى الاستخدام الزائد للكلمة المنطوقة المصحوبة بإضافة الحركة ، وكذلك صوت جهد المؤدين ، مثل النفس الثقيل ، والشهقات ، وحك الأقدام .

ملخص

المايم هو تعبير مسرحى خلاق ، يتم عادة دون استخدام كلمات ، وله أسلوب أداء خاص به .

وهناك العديد من النظريات بالنسبة للاختلافات بين المايم والبانتومايم ، هذه النظريات مقدَّمة هنا ، لكنها ليست مؤيِّدة ، ولغرض هذا الكتاب ، تشير كلمة مايم إلى كل أشكال المسرح الصامت ، أما كلمة بانتومايم فهى ليست مستخدمة .

يبدأ تاريخ المايم مع تاريخ الإنسان ، ويمكن تتبع تطوره من خلال الشرق واليونان وإيطاليا وانجلترا ، وكل أوروبا عند ١٨٠٠ ، يمكن التعرف على ثلاثة مدارس مايم رئيسية ، وبعد ذلك يمكن تتبع معظم المايم من تأثيرات آتية من الشرق ، أو من إيطاليا أو من فرنسا .

هناك نمطان رئيسيان للمايم ، شائعان فى كل المدارس : المايم الحرفى والمايم التجريدى ، ويُستخدم الأسلوب الحرفى غالبًا فى الكوميديا وله ستة سمات رئيسية : حبكة ، وشخصيات واقعية ، وصراع ، ووضوح ، وتقنيات واقعية ، وإمتاع بصرى .

والمايم التجريدى ليس له حبكة ، ولا شخصيات واقعية ، ولا صراع واقعى ، ولا حاجة للوضوح المطلق ، المايم التجريدى به موضوع ، ووجهة نظر نحو الموضوع ، وشخصيات تجريدية ، وصور ، أو رموز - وإمتاع بصرى .

وهناك خمس مكونات رئيسية لأى عرض مايم : مؤدٍ ، وفكرة ، ومساحة ، وجمهور ، وتقنيات جسدية وتقنيات العرض .

ويوجد عدة مكونات لا يتضمنها المايم عادة : ملابس معقدة ، وماكياج معقد وإضاءة معقدة ، وإكسسوارات وأثاث ، ومناظر ، ومتطلبات تكنيكية ، المايم عادة لا يستخدم الكلمة المنطوقة ، لكن بشكل متكرر يستخدم موسيقا أو أصوات تجريدية .

(٢) مدارس المـايم

The Schools of Mime

تشير عبارة مدارس المايم إلى ثلاثة مناطق من العالم يتركز فيها المايم: الشرق ، وإيطاليا ، وفرنسا . هذه المدارس لها سمات ثلاثة مشتركة : كل منها لها تقليد مايم قوى مرتبط بشدة بحضارة قومية ، وكل مدرسة لها أسلوب متفرد، وكلٌ أثرت فى المايم بقوة على المستوى العالمى .

ليس ضرورياً أن يكون مؤدى المايم قد درس المايم فى إيطاليا لكل يؤدى بالأسلوب الإيطالى ، فشارلى شابلن لم يدرس المايم فى إيطاليا ، لكن أسلوبه الشخصى فى المايم كان إيطاليًا فى الكيفية وفى التكنيك ، وبالمثل فكثير من فنانى المايم الذين يؤدون بالأسلوب الفرنسى لم يدرسوا فى فرنسا .

أكثر الطرق شيوعًا لتتعلم الأداء بأسلوب مدرسة معينة هى أن تدرس مع مدرس من هذه المدرسة ، أو أن تدرس عمل المؤدى الذى يعكس أسلوبه هذه المدرسة ، على أية حال من المحتمل أيضًا أن تصل لمدرسة معينة بشكل طبيعى ، معظم فنانى المايم المبتدئين لديهم ميل نحو مدرسة واحدة أو أخرى حتى قبل أن يصبحوا مدرَّبين .

ورغم أن كل مدرسة مازالت تحتفظ بتفردها فالاتجاه اليوم نحو الاندماج ، فمثلاً نجد أن الأشكال الحِرْفية للمدرستين الفرنسية والإيطالية مرتبطة بقوة ، ومن خمسين عامًا مضت كانت المدارس الثلاثة تشبه كثيراً لوحات ثلاثة منفصلة – واحدة تصور حياة ثابتة (طبيعة صامتة) ، والأخرى تصور منظراً طبيعيًا ، والثالثة صورة لشخص – كلها فى نفس المعرض ، لكن كلاً منها تصنع تأثيراً منفصلاً .

المايم اليوم أكثر شبهًا بعمل «تلصيقى» («كوللاچ» collage) مصنوع من مواد مختلفة ، وهى تتداخل بشكل يجعل المرء بالرغم من إمكانية تمييز الثلاثة أقسام ، لا يكاد يعرف أين تبدأ إحداها وأين تنتهى الأخرى ، لكن هناك قيمة ، حتى فى الـ «كوللاچ» فى اكتشاف الانفصال ، وهكذا فمن المهم دراسة ما يفصل هذه المدارس الثلاثة عن بعضها ، وأيضًا ما يجعلها تتمازج مع بعضها البعض .

المدرسة الشرقية The Oriental School

معظم المايم الشرقى حَرْفى فى أنه عادة يحكى قصة ، ويتم استخدام الشخصية ، لكنها ليست هامة للحبكة بنفس أهميتها فى المايم الفرنسى الحرفى ، وعادة ما يستخدم المايم الشرقى شخصيات نمطية مألوفة لدى الجماهير الشرقية على مدى أجيال ، مثل الرجل العجوز ، والقرد المحتال ، والنذل الشرير .

والمايم الشرقى فى معظمه فكاهى ، لكنــه ربما يكون تعبيراً عن قضية أيضاً ، أو - وهو الأكثر شيوعًا - موجّه نحو تلقين درس ما .

ومعظم المايم الشرقى يكون مبنيًا على حكايات شعبية تقليدية ، وأساطير ، وخرافات مألوفة لجماهيرها مثلما تكون حكايات الجن التقليدية مألوفة للجماهير الغربية (الفيلم الكلاسيكى ليلة فى أوبرا بكين A Night at the Peking Opera هو أحد أفضل الأمثلة على المايم الشرقى والمتاح الآن للأمريكيين) والحبكات تكون عادة أكثر بساطة منها فى الأسلوب الحرفى الفرنسى ، ورغم أنه يوجد عادة بعض الصراع فى الحبكة ، فالمرح والإثارة البصرية يأتيان من الفعل الجسدى ، والحركات الرياضية المبهرة ، أو الحركات المتقنة المُسيطر عليها والشبيهة بالباليه .

فى المدرسة الشرقية يُستخدم المايم التجريدى عادة أقل من المايم الحرفى ، وعندما يحدث فهو يستخدم عادة بأسلوب محدد .

فى المايم الشرقى ، حتى أسلوب قص الحكاية - وهو أساسى - يكون مقصوداً به أن يكون مُتأصلاً وممتعًا على مستوى روحانى ، فالناس فى الشرق لا يفصلون قلوبهم وتقاليدهم وإحساسهم بالروح عن مسرحهم ، إن مشاهدة المسرح فى الشرق حتى أكثر الكوميديات بذاءة يعتبر تجربة روحانية .

على سبيل المثال ، فى قطعة مايم تفتح امرأة عجوز مظلتها وتشرع فى المشى للمدينة ، هى فى الواقع مرحة فى سلوكها ، تتحرك ببطء شديد ، ويتعاطف الجمهور

مع بطنها ، وفجأة تواجه بأحد اللصوص ، تتوقف الحركة : تصل إلى ثبات كامل لتمثل مفاجأتها وفزعها ، يحدث عراك - يقدم فى سلسلة من حركات جميلة ، بطيئة الحركة ، شبيهة بالحلم ، خشنة ومبالغ فيها ، يتناثر فيها المزيد من لحظات الثبات ، المرأة العجوز تستخدم مظلتها كسلاح ، وباستغلالها الذكى تهزم اللص ، تغلق بعد ذلك مظلتها وتواصل طريقها ببطء[١] .

القطعة حَرْفية أصلاً ، فنحن نجد أن بها حبكة بسيطة ، وشخصيات ، وصراع ، لكن هذا يصف فحسب مستوى واحد من القطعة ، فهناك أيضًا سمة تجريدية يمكن تفسيرها بطريقتين : الأولى هى الطبيعة الرمزية للقصة ، فالرحلة تمثل أكثر من مجرد مشى يومى للمدينة، قد ترمز لرحلة حياتها ، أو ربما رحلتها نحو مرض ستتغلب عليه ، وقد يرمز اللص للشيطان ، أو قد يرمز للمخاوف التى يمكنها وحدها أن تتغلب عليها ، الطريقة الثانية هى طبيعة تقنيات الحركة ، فقد تم تجريد العنف إلى مستوى رمزى ، أما تجريد الزمن باستخدام الحركة البطيئة والتجمد فيساعد الجمهور على أن يدمج خبرات الشخصية مع رموزه وصوره هو .

عكس المدرستين الأخريين فالمدرسة الشرقية لا تمزج كثيراً بين المايم الحرفى والمايم التجريدى ، عادة يكون البناء الخارجي حرفيًا ، والروح الداخلية عادة مجردة ، وبسبب الاتجاه الحالى لدمج مدارس المايم المنفصلة فالأرجح أن المايم التجريدى سيُرى بشكل أكثر تكرراً فى الشرق فى العقود القليلة القادمة مما كان فى الماضى .

أسلوب الحركة فى المايم الشرقى يأخذ أحد طابعين أساسيين ، الأول هو دمج الرياضات الجمنازية فى الإيهامات الجسدية : مثل حركة العجلات الدائرية (cartwheels)[٢] ، والسقطات، والقفزات الطائرة، وشقلبات الظهر ، وتقنيات بهلوانية أخرى ، وبسبب الرشاقة الرياضية للمؤدين والمهارة التى تدمج بها الألعاب الرياضية مع تقنيات المايم ، تكون العروض مبهرة للمشاهدة بشكل خاص .

يتضمن داخل هذا الأسلوب الجمنازى المعالجات الشرقية لـ «اللاتزى» Lazzi ، لاتزى كلمة إيطالية ، جمع لاتزو lazzo ، ومعناها فخ (هى نفسها مثل الكلمة الإسبانية لازو Lazo التى تأتى منها الكلمة الإنجليزية لاسو lssso = حبل بأنشوطة) .

ولاتزى فى الكوميديا الإيطالية هو اسم يطلق على حيل كوميدية خاصة ، تتضمن غالبًا فعلاً جسديًا صعبًا أو بارعًا ، ويتم التعرف على اللاتزى مع مؤدين أفراد ، الذين إما يبتكرون لاتزى معينة أو يطورون استخدامات خاصة لها .

يمكن رؤية مثال على المعالجة الشرقية للاتزى/ المايم فى فيلم ليلة فى أوبرا بكين: نرى شيئًا ثقيلاً يلقى على قدم اللص ، يقوم المؤدى بتجريد الألم ، ويُظهر أن قدمه أصابها أذى بتكرار الفعل بشكل آلى مرات كثيرة ، يمسك بقدمه اليمنى بكلتا يديه ثم بقدمه اليسرى ، يقفز على قدمه اليمنى ويعود ثانية ، الحركة صعبة بشكل غير عادى ، وقليل من الأشخاص يستطيعون أداءها حتى مرة واحـــدة ، لكن المــؤدى يقــوم بها لا مرة واحدة ، ولا عدة مرات ، بل سبع عشرة مرة !

فى المدرسة الشرقية للمايم - عكس المدرسة الإيطالية - تُبنى اللاتزى غالبًا على تكرار مبالغ فيه : قد يقوم رجل يطارد كلبًا بعشر حركات العجلة الدائرية فى المطاردة، وجندى مشترك فى مبارزة بالسيف قد يقوم بسلسلة من قفزات الظهر مرتين وثلاث قفزات للأمام فى دوائر ، مكرراً النمط ثمان مرات ، هذا التوسع فى الحركات من خلال التكرار المبالغ فيه يعتبر شيئًا خاصًا بالمايم الشرقى ، والنتيجة ليست ممتعة بصريًا فحسب ، بل إنها تجرد الوقت أيضًا بإمساكه وإيقافه .

أسلوب الحركة الأساسى الثانى للمايم الشرقى هو أسلوب الاقتصاد الكبير فى الحركة ، غالبًا داخل إطار زمنى ممتد ، الأسلوب يكون هادئًا ، رقيقًا ، متدفقًا ، وطقسيًا فى مظهره غالبًا ، تحية وداع قد تؤدى فى ثلاث إيماءات بسيطة ، ترفع اليد ، ثم تتحرك أولاً لليمين ، ثم لليسار من الرسغ ، مثل البندول ، وقد تنتهى الحركة هنا ، أو - كما فى مسرح الـ «نو» اليابانى[٣] - قد تمتد فى الزمن لعدة دقائق ، ورغم أنها تُرى أغلب الأمر بوضوح بالغ فى الـ «نو» ، فالوعى بالزمن وتقديره موجود لدرجة ما فى كل المسرح الشرقى .

إذن فمن خلال الإمساك بالزمن وإشراكه وتقريبًا عبادته يصبح المايم الشرقى تجربة روحية .

وبصرف النظر عن أسلوب الحركة المستخدم فالمايم الشرقى يستخدم أنماطًا إيقاعية لا تستخدمها مدرسة أخرى بنفس التكرار ، والأنماط مبنية على تضادات

فجائية تتبع فيها حركات غاية فى السرعة بشكل غير متوقع حركات بطيئة ، أو حركات متدفقة طويلة تتبعها حركات متموجة - متقلبة ومتقطعة .

المايم الشرقى ملىء بالمفاجآت ، ويقوم بخلق الكثير منها هذه التغييرات الإيقاعية المفاجئة .

والشخصيات فى المايم الشرقى معروفة جيداً للجماهير ، وهى عادة مصورة بشكل نمطى ومطورة بشكل سطحى .

والحبكات أيضًا مألوفة للجماهير الشرقية وتتضمن بعض الصراع ، لكن على عكس المدرستين الأخريين ، يكون الصراع غالبًا بطيئًا فى نموه ، وحين يظهر الصراع بالفعل فهو يتركز إما مع «فوران» جمنازى مثير أو مع بساطة هادئة وقوية .

بالنسبة للغربيين فأكثر تركيبة مايم يعرفونها عن المدرسة الشرقية هى لقطة أو مشهد الليل الذى تجد فيه شخصيتين - أو أكثر - نفسيهما فى الظلام ، الجمهور بالطبع يستطيع أن يرى كل شىء لكن المؤدين يتصرفون كما لو كانوا فى ظلام كامل ، والحدث يتضمن عادة أخطاء فى إصابة الهدف ، وسلسلة من تجميعات إيقاعية سريعة / بطيئة ، ومفاجأة جسمانية كبيرة .

مثال على مشهد الليل نجده فى فيلم ليلة فى أوبرا بكين الذى يدخل فيه اللص غرفة نوم رجل فى الليل ، يسمع الرجل شيئًا مريبًا ، وتتضمن باقى القطعة الشخصيتين تحاولان أن تجد إحداهما الأخرى فى الظلام .

وفى المايم الشرقى يكون الماكياچ جزءًا هامًا من التأثير البصرى ، وتكون الجماهير سريعة فى التعرف على الشخصيات من خلال ماكياچها التقليدى ، أمثلة : لحية طويلة مرسلة قد تشير إلى رجل حكيم ، وجه شاحب أبيض قد يشير لرجل جبان، الماكياچ فى المايم الشرقى غالبًا ما يكون متقنًا للغاية وشبيهًا بالقناع .

وتُستخدم الملابس بشكل مكثف فى المايم الشرقى ، نادراً ما تستخدم العروض أردية البهلوانات السوداء أو البيضاء المعتادة والمرتبطة بالمايم فى الغرب ، وغالبًا ما تكون ملابس المؤدين فى المايم الشرقى متقنة ومعقدة مثل الملابس فى المسرح الشرقى ، وحتى برغم أن المؤدى قد يرتدى سراويل فضفاضة ، وحزام مربوط ، وقميص مفكوك ، وقلنسوة فربما طلب منه أن يقوم بعشر قفزات / ظهر ، المؤدون الشرقيون لا يدعون الملابس المعقدة تعوق حركاتهم الجمنازية ، الملابس تكون مدمجة مع الحركة لدرجة أن الجماهير تراها كجزء طبيعى من التجربة كلها .

عادةً تكون خشبة المسرح الشرقى عادية ، رغم أنه قد يكون هناك خلفية بسيطة مرسومة ، ولو استُخدم أثاث فإنه يستخدم ببساطة مطلقة ، مثلاً قد تمثل مائدة سريراً ضخماً ، أو قد يمثل مقعد عرشاً .

وتستخدم الإكسسوارات بشكل أكثر انتظامًا ، لكن كما هو الحال مع الأثاث فهى تستخدم ببساطة واقتصاد، الإكسسوارات تشارك عادةً فى الحدث ، قد يكون مع لص سيف ، أو قد يكون لدى صاحب قارب عمود طويل ، وأحيانًا قد تستخدم قطعة إكسسوار كامتداد للملابس أو كزينة للملابس مروحة امرأة مثلاً ، وقد يبدأ الإكسسوار كزينة ثم يُدمج فى الحدث ، ويعود مرة أخرى كزينة ، وتلك هى الحال مع المرأة التى تمشى المدينة بمظلتها : إنها تحجب الشمس ، ثم تقوم مقام سلاح ، ثم حاجز للشمس ثانية .

ونجد أن الموسيقا والصوت يُستخدمان بكثافة فى المايم الشرقى ، نادراً ما يتم المايم الشرقى فى صمت كامل ، وتكون المصاحبة عادة حية ، ومشتملة على آلات مثل القالب الخشبى والطبلة، والمزمار الخشبى ، والفلوت ، وآلات أخرى مرتبطة بالمسرح الشرقى ، والموسيقا توفر المزاج العام ، والإيقاع ، ومفاتيح توقيت محددة للمؤدى .

تميل جماهير المايم الشرقى لأن تكون يقظة ومنتبهة ، وهى لا تتحفظ فى أن تصبح مشتركة بالصوت مع الحدث ، فلن يترددوا فى التعبير عن استيائهم من شرير أو استحسانهم لغزو ، وغالبًا ما يتكلمون بينهم حول العرض خلال العرض ، فى الغرب قد يُفسَّر فعل كهذا على أنه فظاظة ، لكن فى الشرق يكون علامة على الاحترام والانتباه ، الجماهير تجلس لفترات طويلة مستمتعة بجمال لفتة متقنة أو مشية رشيقة ، باختصار الجماهير الشرقية تحب مسرحها ، وهى تظهر ذلك بشكلٍ معبِّر .

المايم الشرقى مرتبط عن قرب بالمسرح الشرقى : أوبرا بكين (Peking Opera) ، والكابوكى (Kapuki) ، والنو (No) ، وعرائس بانراكو (Bunraku Puppets)[٤] – كلها تعتمد على المايم ، فالمايم الشرقى مقصود به إمتاع الجماهير بصريًا والتأثير فيها عاطفيًا ، لكن فى أغلبه يمد المايم الشرقى الجماهير بوسائل تساعدها على المرور بتجربة إدراك / ذاتى أكبر من خلال استخدام عنصرى الزمن والثبات كبوابات تنفتح على التقاليد .

المدرسة الإيطالية The Italian School

المدرسة الإيطالية للمايم لها جذورها في كوميديا Commedia إيطاليا / القرن السادس عشر ، المايم الإيطالي يكاد يكون حرفيًا في طبيعته، ويتكون معظمه من كوميديا متركزة حول حبكة / وشخصية ، مفتاحها الرئيسي هو «إشارة أو تضمين » جسماني بذيء ، والحبكة تكون مبنية على صراعات مطورة بشكل جيد وبسيطة، والشخصيات تميل لأن تكون أنماطًا عامة، المايم الإيطالي «تقديمي» بشكل قوي في طبيعته وليس تشخيصيًا(٥).

أسلوب الحركة في المدرسة الإيطالية يتميَّز بالضخامة، ومبالغ فيه ومحكم، إنه أكثر أساليب الحركة فظاظة وعمومية في كل أشكال المايم ، في أكثر أشكاله فظاظة هو هزليات رخيصة (slapstick) مع سقطات كبيرة ، أخطاء في إصابة الهدف، وعنف يتم بالإيحاء ، وليس واقعيًا ، وفي أقل أشكاله فظاظة، فهو أقل مبالغة وواقعي بالإيحاء، لكنه لا يحركه دافع بصدق مثل المايم في المدرسة الفرنسية.

التضمين أو الإشارة جزء هام من المايم الإيطالي؛ فالحركات تكاد تكون موحى بها - أو مقترحة - بدلاً من أن تكون وصفية بشكل حقيقي ، وهي تقترح الأفعال البشرية بدلاً من محاولة نسخها، على سبيل المثال، فنان مايم إيطالي يريد أن تصل الشخصية التي يؤديها إلى داخل جيبها من أجل عملة نقدية، قد يفعل ذلك بأن يجعل يده المبسوطة تنزلق بسرعة على مؤخرته وتصعد بها ثانية، «مشيرًا» إلى أن يده قد وصلت لداخل جيبه .

من ناحية أخرى قد يلوي فنان المايم الفرنسي يده ببطء داخل جيبه الظاهر بالمايم، وبينما يفعل ذلك سيحاول أن «يحس » بالقماش والعملات، سيولي انتباهًا شديدًا لحجم وشكل وملمس ودرجة حرارة العملات والجيب، فنان المايم الإيطالي لن يحاول - كما سيحاول ممثل من المدرسة الواقعية في التمثيل - أن يصدق أن الجيب والعملات موجودة بالفعل.

إذن فبالنسبة لفنان المايم الإيطالى الإشارة الخالصة لتواجدها تكون كافيةً، وهو يوجه انتباهاً قليلاً للدوافع الداخلية للفعل المؤدى بالمايم، وبالتالى لواقعية الحركات.

الحركة فى المدرسة الإيطالية للمايم لها صفات سبعة رئيسية:

أولاً : هناك قدر كبير من التهريج الخشن فى شكل سقطات چيمنازية، خبطات مضحكة، وشقلبات دائرية .

ثانياً : هناك عنف مقترح فى شكل ملاكمة الأذن، ضرب، ورفس ، وكعبلة ، ونخس . على أية حال فالعنف يكون عاماً لدرجة أنه ليس فيه تشابه مع الواقع.

ثالثًا: لا يوجد نفس الالتفات للتفاصيل الواقعية التى نجدها فى المايم الفرنسى.

رابعًا : الحركة تكون كبيرة، فالشخصيات تُرى بشكل كبير : فهى تُصدر ردود أفعال كبيرة، تعطس وتسقط بشكل كبير.

خامسًا : تكون الحركات عادةً مضحكة فى ذاتها وبذاتها، الضحك فى المايم الإيطالى يأتى من مرح الشخصية.

سادسًا: المايم الإيطالى ملىء بالـ «لاتزى»، ويكون اللاتزى مبنيًا على المهارات الجسدية المكونة من الإثارة التى يبدو أن فنانو المايم الإيطالى يتفوقون فيها.

اللاتزى الإيطالى يتكرر غالبًا عدة مرات، كما يحدث فى المايم الشرقى، فهى مبنية بالأحرى على المفاجأة، وتخرج غالبًا من أفعال لا علاقة بينها ، وتعطى الانطباع بوقوع نوع من السحر.

سابعًا : تقنيات المايم الإيطالى أقل بكثير منها فى المدرستين الأخريين، ذلك أن اهتمامًا أقل يعطى للتعقيدات وللتناغم الدقيق الذى تتسم به مشيات المايم المحددة ومواضع الإيهام به، ونكرر أن الإشارة أو الإلماح يكون كافيًا .

أما بالنسبة للشخصيات فى المايم الإيطالى فهى عامة ونمطية، رغم أن هناك دائمًا أساس إنسانى واضح لكل منها، والكثير من الشخصيات فى المايم الإيطالى منحدرة من شخصيات الكوميديا النمطية، مثل الرجل العجوز الكثير التذمر، والأستاذ الغبى ، والعاشقة الشابة الجميلة، والمهرج ذى الوجه الحزين، لكنها فى الأغلب شخصيات حديثة لها وجهات نظر محددة تجاه الحياة، مثل العاطل الحنون، والرسامة المبتدئة، والمايسترو المغرور.

وتكون الشخصيات عادةً متورطة فى صراع، لكنه صراع أقل تعقيداً من الحبكات النمطية للمدرسة الفرنسية ، مثلاً قد يواجه العاطل الحنون رجل الشرطة الذى يريد منه أن يتحرك من المقعد الحجرى ، وقد ترسم الرسامة المبتدئة نفسها فى ركن ، وقد يجد المايسترو فرقته قد فلت زمامها بسبب نوبات عطسه المتكررة.

هناك عدة أساليب مختلفة داخل المدرسة الإيطالية؛ وتكون رؤية النماذج الممثلة لها فى التسلسل التالى:

أكثر فظاظة **MORE BROAD**

السيرك **Circus**

حدائق تيفولى بالدانمرك **Denmark's Tivoli Gardens**

مايم الشارع **Street Mime**

شخصيات السينما الصامتة:

شرطة حجر الأساس **Keystone Kops**

شارلى شابلن **Charlie Chaplin**

بستر كيتون **Buster Keaton**

شخصيات التليفزيون الحديث:

رد سكيلتون **Red Skelton**

چاكى جليسون **Jackie Gleason**

أقل فظاظة **LESS BROAD**

أكثر أساليب المايم الإيطالى فظاظة موجودة فى مهرجى السيرك اليوم الذين ينحدرون مباشرةً من شخصيات الكوميديا النمطية، إن مايم السيرك فى جميع أنحاء العالم له جذوره فى إيطاليا القرن السادس عشر، فالمهرجون ذوو الوجوه السعيدة / والحزينة هم أحفاد الأحفاد لآر ليكينو **(ARLECCHINO)** السعيد وبدرولينو **(PEDROLINO)** الحزين، وهم الخدم فى الكوميديا.

بالانتقال من الأكثر فظاظة إلى الأقل فظاظة فى التسلسل يأتى بعد ذلك نمط المايم الموجود لمدة قرن على الأقل فى حدائق تيڤولى فى كوبنهاجن، يلى ذلك فنانو مايم الشارع هؤلاء المؤدون الذين يعملون فى الخارج فى أركان الشوارع والأرصفة وفى الحدائق.

عادةً يكون مايم الشارع تلقائيًا وجسديًا ومتضمنًا حركات چمنازية، وسقطات، وقذف كرات فى الهواء ، وحيل سحرية ، وعزف آلات موسيقية، وغناء.

وأحيانًا يعمل فنانو مايم الشوارع فى المدرسة الفرنسية، لكن فظاظة المدرسة الإيطالية يمكن استخدامها بشكل أفضل فى جذب الانتباه فى الشارع.

لا زال هناك فى التسلسل مايم المطاردة المحمومة ، ومشاهد العراك فى الأفلام الأمريكية الصامتة فى العشرينات والثلاثينات.

الأقل فظاظة فى مطاردات شرطة حجر الأساس هو عمل شارلى شابلن – واحد من أعظم فنانى المايم فى العالم بالتأكيد – وما يجعل أسلوبه أقل فظاظة من «شرطة حجر الأساس» هو التأكيد الذى يضعه شارلى على الشخصية ، ورغم أن الكثير من حركاته شبيهة بالمايم الفظ لمشاهد المطاردة، فشخصية «المتشرد الصغير **(Little Tramp** تضفى إنسانية على المشاهد إلى الدرجة التى يعلو فيها المايم بقدر كبير فى إتقانه.

فى الطرف الأقل فظاظة للتسلسل فى الأسلوب الإيطالى هناك عمل المؤدين المنفردين مثل العبقرى رد سكيلتون.

يستخدم الماكياچ والملابس مع مهرج السيرك التقليدى ومع الأشكال الأكثر فظاظة من المايم الإيطالى، وفى السيرك تكون متقنة للغاية.

أما فى القطع الفردية الأقل مبالغة فالمؤدون يميلون لاستخدام عناصر ملابس بسيطة – مثل القبعات والسترات أو اللفاعات.

وعندما يستخدم المؤدون شخصية بشكل متكرر فى عروض فردية مختلفة فإنهم يساعدون فى تعريف الشخصية بعناصر الملابس ، مثلاً القبعة والمعطف المنتفخ اللذان يستخدمهما رد سكيلتون لشخصية «كليم كاديد لهوبر» **(clem Kadiddlehopper)**.

من النادر للغاية أن يكون هناك منظر أو أثاث فى المايم الإيطالى الخالص لكن يتم استخدام قطع الإكسسوار بطرق خاصة، وغالبًا ما تكون الإكسسوارات مضحكة

فى ذاتها، وفى الغالب تكون إكسسوارات حيل فى أنها تفعل شيئًا حين تُدفع أو تُجذب أو تُضرب أو تُفتح: مثل عصا ليلية تتقافز، وردة تصدر رشاشًا، قبعة تتدحرج لأعلى وأسفل الذراع مثل كلب مدرب.

هذا الاستخدام المرح للإكسسوارات هو إرث انتقل من كوميديا القرن السادس عشر الإيطالية.

ويستخدم تونى مونتونارو **(Tony Montonaro)** – رغم أنه مؤدٍ من المدرسة الفرنسية – إكسسوارًا بطريقة كهذه فى مقطوعته الفردية المسماة «عند الشاطئ»[٦] فهو يضع مظلة الشاطئ المفتوحة على الأرض على جانبه، مستندًا على المقبض والمكبحين، ويعطى المظلة دفعة عابثة رقيقة معاكسًا لها لتدور فى دائرة حول المقبض من مكبح لآخر حتى تستقر ثانية حيث بدأت، لكن المظلة تتوقف قبل نقطة البداية بقليل، ويومئ تونى آمرًا نحو المظلة فتطيعه مكملة الدائرة ، من الواضح أن تونى قد تدرب بدقة – ويصعوبة – على كيفية دفع المظلة ليحصل على الأثر المرغوب، وواضح أنه تدرب بعناية على توقيت الأمر الذى يعطيه، إن تونى يبعث الحياة فى المظلة من خلال التعامل معها، وردود أفعاله تجاهها، ورغبته أن تشترك خشبة المسرح مع «شىء».

الموسيقا لا تكون جوهرية بشكل مطلق للمايم الإيطالى، رغم أنه قد يكون هناك بعض القطع التى بها مصاحبة موسيقية أو مؤثرات صوتية، وحيث تستخدم المؤثرات الصوتية فهى بشكل عام تكون مدمجة بشكل جيد فى الحدث، وحين تستخدم الموسيقا فهى تكون عادة فى الخلفية وتخدم فى تكوين جو ضاحك.

ويميل الجمهور فى المايم الإيطالى لأن يضحك «عاليًا وطويلاً»، وهو ما يلائم الأسلوب، لقد جاءوا ليضحكوا، وهم يتوقعون كوميديا سريعة الحركة وجسدية، وينزع مدى انتباههم لأن يكون أقصر منه عند جمهور المايم الشرقى، لكن الجمهور الطيب للمايم الإيطالى يكون مكافئًا للفنانين ومدعمًا لهم.

المايم الإيطالى يعكس الإحساس الفياض بالمرح والذى هو متأصل فى قلوب الإيطاليين ، إن جنوره عميقة فى تقاليد الماضى ، وتأثيراته واسعة المدى فى المساهمات التى قدمها للمايم فى أرجاء العالم .

المدرسة الفرنسية The French School

تعتبر مدرسة المايم الفرنسية طفلاً لثلاثة مدارس بكونها تأصلت فى بداية القرن التاسع عشر، ولم تنبثق المدرسة الفرنسية من مسرح قومى بنفس القوة التى نشأت بها المدرستان الأخريان، لكن بعض أساليب المايم الفرنسى خصوصًا التجريدى كانت متأثرة بالباليه الفرنسى.

وللمدرسة الفرنسية - كما نعرفها اليوم - ثلاثة أصول محتملة: الباليه الفرنسى، والشخصيات النمطية الإيطالية «بييرو» و«كولومبين» التى جلبها لفرنسا المهرجون وفنانو المايم الرحّل من إيطاليا، وسلسلة من المؤدين الفرديين - كلٌ له أسلوب مختلف - فى القرن التاسع عشر، لكن هناك شيئًا واحدًا يشارك فيه هؤلاء الفنانين المنفصلين هو رد فعل تجاه المدرسة الإيطالية الفظة التى سادت المايم الأوروبى لقرون، وقد بزغت فرنسا بشكل تلقائى كمركز لأسلوب المايم الجديد والذى كان أكثر إتقانًا.

من المحتمل أن بعض بذور هذه المدرسة الجديدة قد غرست عندما انتقلت عائلة ديبيرو إلى باريس من تشيكوسلوفاكيا، وأثرت بالتالى فى المايم فى فرنسا لما يقرب من نصف قرن ، وقد خلق والد العائلة چين - جاسبار ديبيرو **(Jean-Gaspard Deburau)** (١٧٩٦-١٨٤٦)[٧] شخصية لبييرو سماها بابيست **(Baptiste)**. وكان أن تمتع ديبيرو بسمعة رائعة في فرنسا حتى وفاته فى ١٨٤٦ ، وحاول ابنه أن يواصل التقليد، ولم يحقق أبداً النجاح الذى تمتع به والده، لكن المايم الجديد - المتركز فى الشخصية، والمتقن - الذى ينتمى لهذه العائلة أصبح متأصلاً بثبات فى فرنسا خاصة في باريس.

وخلال القرن التالى واصل فنانون مثل إتيين ديكرو **(Etienne Decroux)**، وچان - لوى بارو **(Jean-Louis Barrault)**، وأخيراً مارسيل مارسو **(Marcel Marceau)** العظيم[٨] هذا الأسلوب وعملوا على تنقيحه واكتماله.

وقد نمت الأشكال الحديثة للمدرسة الفرنسية من أعمال وتعليمات، وتلاميذ مارسيل مارسو، فمعظم المايم فى الولايات المتحدة اليوم انحدر من رؤية مارسيل مارسو للمدرسة الفرنسية.

ويعتبر اثنين من تلاميذه، تونى مونتونارو، وصامويل آڤيتال (Samule Avital)، مسئولين بقدر كبير عن نمو وتنوق المايم فى الولايات المتحدة، تونى مونتونارو فى الجزء الشرقى من البلاد بعروضه وأفلامه وأعماله التليفزيونية، وجولاته بالكليات ومدرسته للمايم، وصامويل أڤيتال فى الجزء الغربى من البلاد بفصوله وورشه وعروضه، وطبعًا بكتابه كتاب قواعد المايم Mime Workbook وقد أسهم أيضًا بقدر كبير فى انتشار المايم فى هذه البلاد مؤدون آخرون، مثل كلود كيبنس (Claude Kipnis)، وريتشموند شيبارد (Richmond Sheppard) ، وبيرت هولى (Bert Houle)، ورون داڤيز (Ron Davis)، وبرنارد براج (Bernard Bragg)، وروبرت شيلدز (robert Shields) ولورين يارنل (Lorene Yarnell)، وآخرون كثيرون.

يدين المايم الأمريكى بالكثير للمدرسة الفرنسية، لكنها طبيعة المايم الأمريكى أن يمزج عدة أساليب فى بوتقته الضخمة التى يصهر فيها فنه، المايم فى أمريكا انتقائى ويبدو أن هذه الانتقائية مصحوبة بالتجريب الحديث سرعان ما سينتج عنها - إن لم تكن قد فعلت بالفعل - ظهور مدرسة رابعة للمايم.

ربما تكون المدرسة الفرنسية هى أكثر المدارس الثلاثة تأثيرًا لأنها كانت الأولى التى تؤسس المايم كشكل فنى فى ذاته وبذاته، والمدرسة الفرنسية رفعت كذلك مؤدى المايم الفردى إلى مرتبة الفنان المستقل، كانت المدرستان الشرقية والإيطالية متأثرتين بقوة بمسارحهما القومية، وبدورها كانت مؤثرة فى هذه المسارح، أما المدرسة الفرنسية من ناحية أخرى فقد كانت مؤثرة فى تأسيس المايم كشكل فنى مستقل.

جوهر المدرسة الفرنسية تكنيكى للغاية: إيهام متركز فى الشخص، وتوجهها يمكن أن يكون إما حرفيًا أو مجردًا ، أو يمكن أن يكون جمعًا بين الاثنين.

والمايم الفرنسى قد يكون فكاهيًا أو جادًا أو كلاهما ، فالمايم الفرنسى الحرفى يحكى للجمهور قصصًا مضحكة أو جادة حول شخصيات يمكن أن يتعرف عليها الجمهور، ويقدم المايم الفرنسى المجرد سلسلة من الصور ويترك الجمهور بإحساس بموضوع معين.

أسلوب الحركة فى المدرسة الفرنسية تكنيكى للغاية، مع تقنيات محددة كثيرة لخلق نسخ دقيق للحركة الإنسانية، وتكون النتائج واقعية بشكل موحى، هذه التصويرات تكون فى أشكال مشيات مايم وخدع مايم، مثل اتكاءات، ودفعات وجذبات.

هذه التقنيات التى تكاد تكون علمية ليس المقصود منها نسخ الحركة البشرية بشكل مطلق، لكن الأحرى أنها تخلق الانطباع، أو الإيهام أن الحركة البشرية الواقعية تحدث ، فأسلوب الحركة فى المدرسة الفرنسية هو «واقع مقترح» ، أى أنه يخلق انطباعًا بالواقع.

من ناحية أخرى فبينما لايخلق المايم الإيطالى إلا أكثر «الإشارات» تجردًا للواقع، ففى الأسلوب الفرنسى تعطى المشية المؤداة جيدًا الانطباع أن المؤدى يمشى بالفعل فى الشارع، حتى لو كان يستخدم حركات لايستخدمها المرء أبدًا ليمشى فى الشارع، وهو يبقى فى مكان واحد، أو يغطى مساحة قليلة للغاية، بينما يظهر وكأنه يمشى مسافة طويلة، فى الأسلوب الإيطال يستخدم المؤدى حركات لتشير للجمهور إلى حقيقة أنه يمشى الآن – مع انتباه قليل للإيهام بالمشى.

هناك ثلاث سمات رئيسية لحركة المايم الفرنسى:

أولاً : يشمل المايم الفرنسى مئات الخدع الجسدية المحددة، فهناك أكثر من عشرين مشية مايم، ومن عشرة إلى عشرين اتكاءة، وكثير من تقنيات المقاومة، وعدد من الإيماءات والخدع، وغالبًا يستغرق التمكن من هذه التكنيكات أعوامًا من الدراسة ، وتتطلب فى الغالب توازنًا غير عادى، مع تحكم عضلى، ومرونة وقوة وتناسق ويجب أن يكون جسد مؤدى المايم فى المدرسة الفرنسية متناسقًا مثل جسد راقص الباليه.

ويعتمد قدر كبير من التأثير البصرى للمايم الفرنسى على الجمال الهادئ – الذى يتم التحكم فيه فنيًا – لهذه المهارات الجسدية المعقدة.

ثانيًا: مدرسة المايم الفرنسى تتميز بالإتقان والصقل، فهناك حركات وردود أفعال أقل فظاظة ومبالغة من المدرسة الإيطالية، فالمايم الفرنسى يعتمد قليلاً على السقطات فوق العجيزة وعلى مقرعة التهريج، ونجد أن المايم الفرنسى فى أكثر أشكاله تجريداً، وبخدعه المستمرة، يكون شقيقًا لصيقًا لأساليب الرقص الأكثر واقعية.

ثالثًا : يميل فنان المايم فى المدرسة الفرنسية إلى العمل بشكل مشابه للممثل ، فهو يعطى انتباهاً للدوافع الداخلية لكل شخصية، ويحاول أن يخلق بصدق العالم الذى توجد فيه كل شخصية، والموقف الذى تجد كل شخصية نفسها فيه، إن ممثل المايم الفرنسى يحاول أن يؤمن بواقع كل حدث كوسيلة لجعل شخصيته مصدقة لدى الجمهور.

فلنعد لمثال الشخصيه التى تحاول الوصول للجيب من أجل عملة معدنية: ممثل المايم الفرنسى يخلق أولاً دافعًا صادقًا - سببًا - لرغبته فى العملة، وبينما يؤدى المايم فى وصوله لداخل جيبه، يعطى انتباهه للتفاصيل الملموسة لحجم وشكل وملمس الجيب المُتخيَّل وللعملات المتخيلة فى الجيب، إنه يصل وسط العملات إلى قطعة عشرة قروش، متحسسًا مرة أخرى حجم وشكل وسمك وملمس ووزن القطعة المتخيلة، المؤدى يؤمن فى هذه اللحظة أنه يمسك بالفعل بقطعة العشرة قروش.

باختصار فنان المايم الفرنسى ممثل داخلى، والحركة الناتجة من انتباهه للدافع وإضفاء الذاتية تكون دقيقة ومحددة ومليئة بالتفاصيل.

ومدرسة المايم الفرنسى بها تنوع أكبر لأساليب العرض من المدرستين الأخريين، فالأنواع الحرفية والتجريدية تُقدَم بشكل متساوٍ تقريبًا، كما هو الحال مع المايم الكوميدى والجاد.

كما نجد أن هناك تنوعًا فى أشكال المايم الفرنسى، ونجد أن أكثرها شيوعًا هو القطعة الفردية (الصولو **Solo**) الكوميدية الحرفية، لكن هناك أيضًا القطع الثنائية (دويتو **duet**) والثلاثية (تريو **trio**) الحرفية، والقطع الفردية والثنائية الجادة والمتركزة حول شخصية.

فى المايم التجريدى نلاحظ أن القطع الموجهة نحو قضية أو بيان - سواء فردية أو ثنائية أو جماعية - تكون كلها مقياسية (أو ذات معايير واحدة).

ومايم الشارع (**street mime**) هو أكثر الأساليب فظاظة فى المدرسة الفرنسية، أحيانًا يدمج مايم الشارع الفرنسى الجمنازيات والموسيقا وقذف الكرات، لكن غالبًا يتكون مايم الشارع الفرنسى من سلسلة من القطع الفردية والثنائية والتى تكون قصيرة، ومضحكة، وممتعة بصريًا.

فى المايم الفرنسى الحرفى ينبع معظم المرح من خلال تطور الشخصية، وتكون الحبكات - وهى مفصلة ومتطورة بشكل جيد - بمثابة مرايا تنعكس فيها الشخصيات.

بشكل تقليدى تكون الملابس فى المدرسة الفرنسية سوداء أو بيضاء أو تجميعًا من الأسود والأبيض، ومن ضمن عناصر الملابس المستخدمة : أردية البهلوانات، والملابس

الملتصقة، وسراويل الجاز، وبذل للقفز، والياقات الضيقة، والحمالات، والتنورات القصيرة للحركة.

وعادة يكون الماكياچ عبارة عن وجه فنان المايم القياسي: دهان أبيض، مع الحاجبين بلون أسود، والعينين محددتين بشكل واضح باللون الأسود.

ونجد أن تناقض الأسود والأبيض في كل من الملابس والماكياچ له وظيفة محددة: فهو يوفر درجة من «المسرحة»[٩] بينما يحتفظ بالبساطة والحيادية، ويخلق التناقض الحاد بين الأسود والأبيض لوحًا خاليًا ليخط عليه المؤدى ما يريده من انفعال وتفاصيل، فالمؤدى بالملابس والمكياچ في المدرسة الفرنسية يقف في مكان التقاء التضادات حيث يمكنه أن يقدم كل (الانفعالات) الإنسانية.

تميل جماهير المدرسة الفرنسية لأن تتمتع بانتباه وتنوق هادئ، لكنها قد تستغرق وقتًا لكي تتجاوب مع عروض المايم التجريدية أطول مما تستغرقه في العروض الحرفية خاصة لو كانت (تلك الجماهير) غير متآلفة مع الأسلوب.

تستخدم الموسيقا أحيانًا في المايم الفرنسي، وفي أمريكا على وجه الخصوص تصبح الموسيقا مرافقًا مشهورًا للمايم الفرنسي، وغالبًا ما تستخدم الموسيقا الخفيفة والمفعمة بالحيوية والكوميدية للكوميديا الحرفية، وقد تصاحب قطع المايم الجادة الحرفية والمتركزة حول الشخصية موسيقا ناعمة وعاطفية، أما مع القطع التجريدية فتستخدم في الغالب المؤثرات الصوتية والقطع ذات المزاج الانفعالي – وفي الفترة الأخيرة الموسيقا الإلكترونية.

إنَّ مشاهدة مايم المدرسة الفرنسية في أفضل حالتها تكون تجربة مثيرة وغالبًا مؤثرة، فالمرء يبدو وكأنه يشاهد حيلاً وخدعًا لا يجب أن يقدر على عرضها سوى السحرة والآلهة، قد يترك المايم الشرقي جمهوره وقد تم إلهامه بشكل روحاني ، وربما يترك المايم الإيطالي جمهوره وقد انتعش جسديًا، لكن المايم الفرنسي يترك جمهوره مندهشًا بهدوء ومتأثرًا بعمق.

لن أنسى أبدًا المرة الأولى التي شاهدت فيها مايم فرنسي، شعرت بأنني كما لو كنت أحلم ، كانت القطعة الفردية تسمى «الدمية **The Puppet**»، وكان المؤدى توني مونتونارو – وقد ملأ العرض رأسي بالأسئلة:

كيف أمكننى أن أهتم بهذا العمق بهذه الدمية فى وقت قصير كهذا؟

كيف أمكن للخيوط المتخيلّة أن تبدو لى حقيقية بهذا الشكل؟

كيف جعل المؤدى ساقيه تبدوان كما لو لم يكن فيهما أى عظام؟

كيف أمكننى أن أكره بهذه الشدة لاعب الدمى الذى لم يكن حتى موجوداً؟

كان هناك توحد سحرى بين المؤدى على المسرح وبينى وأنا وسط المتفرجين.

ورغم أننى لم أقابل المؤدى إلا بعد وقت طويل، فقد شعرت كما لو كنت أعرفه بشكل حميم بعد هذا الأداء الفردى الأول، لقد أعطانى هدية قيمة - هدية واقع الوهم، لقد فتح بوابة تفضى إلى حديقة خيالي، ودلف للداخل، ومثّل ، ثم انصرف.

لكن حديقتى لن تكون هى نفسها ثانية أبداً.

ملخص

تشير مدارس المايم إلى مناطق فى العالم يتركز فيها المايم حسب التقاليد وتاريخياً – وهناك ثلاث مدارس رئيسية فى العالم : الشرقية ، والإيطالية ، والفرنسية ، ولهذه المدارس ثلاث سمات مشتركة: تقليد قوى للمايم مرتبط عن قرب بالحضارة القومية، وأسلوب متفرد، وتأثير قوى على المايم فى العالم، ويمكن أن نجد المايم الحرفى والتجريدى فى كل المدارس الثلاثة ، وكل مدرسة متأثرة بالأخرى بدرجات مختلفة.

المدرسة الشرقية هى الأقدم، وتتميز بحبكات كوميدية بسيطة وشخصيات نمطية، وهى حرفية فى المقام الأول، وأسلوب الحركة يكون شبيهاً بالباليه، وذو طبيعة جمنازية، كما أنه محكم، واقتصادى ولا يمكن توقعه من ناحية الإيقاع ، والمايم الشرقى يتخلله إحساس بروح داخلية، والملابس والموسيقا والماكياج تكون فيه متقنة، والمنظر والأثاث يتسمان بالبساطة.

المدرسة الإيطالية حرفية فى الغالب وكوميدية فى معظمها، و هى تتسم بشخصيات فظة وحبكات بسيطة ، وأسلوب الحركة يكون فظاً ، وموحياً، ومبالغاً فيه، وهو يتكون من كوميديا مقرعة التهريج، والسقطات على العجيزة، وأخطاء إصابة الهدف.

هناك أساليب كثيرة للكوميديا فى أنحاء العالم والتى هى مبنية على المايم الإيطالى، ويمكن وضعها فى تسلسل من فظ للغاية، مثل السيرك، إلى أقل فظاظة، مثل أعمال رد سكيلتون .

أما الملابس والموسيقا والمكياج والأثاث فتتسم بالبساطة، ويمكن للإكسسوارات فى المايم الإيطالى أن تكون متقنة للغاية.

المدرسة الفرنسية هى الأصغر – أو الأحدث – فى المدارس الثلاثة ، وهى إما حرفية أو تجريدية ، وتستخدم بشكل مساوٍ للمايم الكوميدى والجاد، وقد تطورت المدرسة الفرنسية من الباليه الفرنسى، وشخصيات «كولومبين» و«بييرو» الإيطالية التى جلبها لفرنسا الفرق الرحالة، ومن رد الفعل المضاد للمدرسة الإيطالية الفظة.

وتتميز المدرسة الفرنسية بشخصيات صادقة وقابلة للتصديق، وحبكات متطورة جيدًا ومتركزة حول صراع، أما أسلوب الحركة فهو عالٍ تكنيكيًا ويحتوى على خدع وإيماءات ومشيات كثيرة تخلق انطباعًا بالواقع، ويعمل مؤدى المايم فى المدرسة الفرنسية بالقدر الذى يعمل به الممثل خالقًا واقع الشخصية، وبالقدر الذى يعمل به الراقص مستخدمًا تقنيات جسدية منضبطة كثيرة.

بالنسبة للملابس والماكياچ والمناظر والإكسسوارات والأثاث فإنها تبقى فى الحد الأدنى ، والموسيقا تستخدم بشكل متكرر.

المدرستان الشرقية والإيطالية أقدم بكثير من المدرسة الفرنسية، لكن ربما تكون المدرسة الفرنسية هى الأكثر تأثيرًا بين الثلاثة مدارس، لأن المدرسة الفرنسية هى التى رفعت المايم إلى شكل فنى خاص بها .

هوامش

(١) صممها وأخرجها أصلاً مايكل مور (Michsel Miire) ، قام بعرضها لين شامبرلين (lynn Chamerlain) وبونى هورويتز (Bonnie Horwitz).

(٢) حركة سريعة تتميز بالمهارة، مثل عجلة تدور يقفز اللاعب فيها من جانبيه على يد واحدة، ثم على كلا اليدين وساقيه وذراعيه مستقيمة وساقيه لأعلى، قبل أن يهبط على قدميه ثانية. (المترجم)

(٣) يعود مسرح «نو No, or Noh» اليابانى إلى القرن الخامس عشر، وهو نوع متفرد من الدراما الموسيقية تطور من أعمال «كوانامى (Kwanami) وابنه «زيامى (Seami)» فى نفس القرن، رغم أن اللغة المستخدمة فى مسرحياتهما تشير إلى فترة أسبق، ومنذ القرن السابع عشر اتخذت دراما الـ «نو» شكلاً ثابتًا وبقى حتى اليوم، وهو شكل له مذاق خاص لايتقبله إلا قلة ، وتعرض مسرحيات الـ «نو» على خشبة مسرح مربعة مرتفعة قليلاً عن مستوى الجمهور ، وتوجد شرفة فى إحدى جانبى المسرح يقف فيها كورس من عشرة مغنين، وفى الخلف منصة صغيرة يجلس عليها الموسيقيون والمساعدون، ويدخل الممثلون ويخرجون من ممشى طويل على يسار المسرح ، ولا يوجد مناظر، بل تتحدد المواقع بأطر بسيطة وسقف يوحى بوجود بناء، ويقوم بالتمثيل ممثلان رئيسيان يصاحبهما ممثلو الأدوار الصغيرة فى المشاهد، وغالبًا ما يرتدون أقنعة وملابس خلابة ، وتمتلئ المسرحية عادة برقصات تعبيرية عالية الأسلبة، ومعظم مسرحيات (نو) مبنية على «رقصة الإله»، أو على أسطورة محلية ما، أو على الأطياف الروحية أو على مغامرات الحرب والبطولات التاريخية، وعادة ما تكون الشخصيات أشباح من ذكريات قديمة. (المترجم)

(٤) الاسم الأصلى لأوبرابكين هو «چنجكسى jingxi» ، وهى معروفة فى دوائر المسرح الصينى بـ «دراما بهوانج pihuamg drama»، نسبة إلى منهج موسيقى للعروض المسرحية ابتكرته فرقة مسرحية كانت فى زيارة لبكين بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاد الإمبراطور فى عام ١٧٩٠، وفى القرن التاسع عشر ساد هذا النوع الجديد من العروض مسارح بكين، ونال شعبية هائلة، وتشجيعًا من البلاط، وفى عام ١٩٣٠ حظى بشهرة عالية عندما عرض فى جولة فى أمريكا وروسيا ، ومسرحيات أو برا بكين مشتقة دائمًا من الملاحم التاريخية والروايات الرومانسية الصينية القديمة والتى هى مألوفة للجماهير الصينية.

أما الكابوكى (Kabuki) فهو نمط آخر من المسرح اليابانى، والذى يعتبر النمط الشعبى من مسرح الـ «نو»، والذى أخذ منه كثيرا من الموضوعات والتقاليد، وتتبنى مسرحيات الكابوكى هى الأخرى على الخرافات والأساطير الشعبية وأحيانًا على أحداث تاريخية ، وتعرض هذه المسرحيات على خشبة مسرح جرداء، وهناك ممشى لليسار يدخل ويخرج منه الممثلون، وبسبب الطول غير العادى للمسرحيات، فهى نادراً ما تعرض بأكملها، بل عادة تقدم أجزاء صغيرة من عدة مسرحيات من نوعيات مختلفة - تاريخية ، ميلودراما، وراقصة - وعادة ما تكون الملابس والمناظر خلابة ومعقدة للغاية ، كما يُستخدم عادةً المسرح الدوار ، لكن الممثلين لا يرتدون أقنعة كما فى مسرح الـ «نو» ، بل يضعون ماكياجًا ثقيلاً يميز عادة الشخصيات التقليدية، وخاصة الشخصيات النسائية التى عادة ما يقوم بها رجال متخصصون في أدائها.

والـ «بنراكو Bunraku» هو مسرح عرائس أو دمى للكبار عالى الإتقان ، ويعتمد على مزج رائع بين العرائس وممثلين بشر، ويكون للراوى فيه دور هام ، والمؤدون دائمًا، منذ عام ١٦٥٢، ممن الذكور، لكن كلمة

«بنراكو» مشتقة من اسم مدير مسرح في القرن التاسع عشر كان يعيش في أوساكا ويقوم بعرض مسرحيات عرائس، وأحياناً يطلق على عروض العرائس المصحوبة بالغناء اسم «چوروري joruri»، وتعرض مسرحيات الـ «بنراكو» على خشبة مسرح عادية ، لكنها أصغر قليلاً من مسرح الـ «كابوكي »، وليس بها جزء دوار، لكنها مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، وحيث أن أقدام الدمية تصل إلى ركبتي محركها، فالجزء الأمامي من الخشبة يكون مخصصاً للدمى لكي تمشي وتتحرك عليه متجهة للخارج. (المترجم)

(٥) المسرح الـ «تمثيلي » أو «التشخيصي » (representational) يختار عن عمد أن يقلد قصة واقعية أو يعيد تقديمها، وبالتالي ، فالممثل التشخيصي أو التمثيلي « هو الذي » «يقلد» «سلوك الشخصية، أي أنه «يعيد» تقديم الشخصية كما هي ، وبمعنى آخر فهو «ينوب represent» عن الشخصية ، أو يمثلها=represent » أي يتكلم عنها ويتصرف باسمها ، فيعبر عن أفكارها وأحاسيسها كما هي دون تدخل منه، ويتضمن هذا أيضاً أن الممثل يعرض الشخصية، أو يصفها ، أو يصورها ، وبالتالي يكون رمزاً لها أو علامة توضحها ، أما الممثل الـ «تقديمي» (presentational)، فهو يعرض الشخصية كما يفهمها ويحسها هو، أي أن إحساسه الشخصي يتدخل في تكوين الدور، فهو ، بتقديمه للشخصية، يحاول كما تقول يوتا هاجن - إحدى معلمات التمثيل البارزات في الولايات المتحدة - الكشف عن السلوك البشري من خلال استخدام نفسه، ومن خلال فهمه لذاته وبالتالي للشخصية التي يصورها . (المترجم)

(٦) عرضها توني مونتونارو في فيلم فنان المايم The Mime.

(٧) چان - جاسبارد ديبرو (١٧٩٦ - ١٨٤٦) فنان مايم فرنسي، ولد في بوهيميا، وفي ١٨١٢ انتقل إلى باريس مع عائلته التي يعمل أفرادها بالأكروبات، وسرعان ما نال شهرة واسعة بعروض البانتومايم التي قدمها ، وقد طور شخصية بييرو المشار إليها من شخصية ثانوية إلى شخصية رئيسية لها سماتها الخاصة ، وكان معروفاً بحساسيته الشديدة حتى أنه قتل شاباً تحرش بزوجته ، لكنه على المسرح استطاع أن يعمق من اللغة الجسدية للمايم ومفرداتها ، وقد كتب شاسا جيتري (Sacha Guitry) (١٨٨٥-١٩٥٧) مسرحية عن ديبرو في عام ١٩١٨.

وبالنسبة لمارسيل مارسو (١٩٢٣ -) فهو فنان مايم شهير وكان تلميذاً لديكور ودولان، وقد تأثر بأفلام الكوميديا الصامتة، وبالكوميديا ديللارتي ، وظهر ذلك واضحاً في الشخصية التي اخترعها لنفسه «بيپ» ، وقد بدأ بتمارين بسيطة مثل «شد الحبل» و «مطاردة الفراشة»، ثم تطور إلى قطع من دراما البانتومايم الفلسفية ، حتى أنه أعد - من خلال فرقته - قصة المعطف لجوجول وقدمها كعرض بانتومايم.. وقد قام في الخمسينيات بجولة عروض في ٦٦ دولة أكدت شهرته العالمية ونشرت أسلوبه التجريدي البارع في المايم.

(٨) المسرحة = theatricality نظرية تطورت في روسيا وألمانيا في بداية هذا القرن كاتجاه مضاد للمدرسة الطبيعية وهي تقوم على مبدأ أن «المسرح هو المسرح وليس الحياة». (المترجم)

(٣) مؤدى المـايم

The Mime Performer

يشتمل أداء المايم على مجالين رئيسيين يجب التركيز عليهما: الأفكار والتقنيات، ومؤدى المايم يعتمد على القدرة على أن يجمع معًا الأفكار والتقنيات، ثم يضعها للعرض ليراها الجمهور.

والأفكار مسألة متعددة الأوجه ومعقدة بالنسبة لمؤدى المايم، فالأفكار ليست اختيارية، لأنه بدون الفكرة لن يكون هناك قطعة مايم ، وسنستكشف الأوجه المتعددة لمفهوم الفكرة فى هذه الفصل.

والمجال الثانى لأداء المايم، التقنيات، يحتوى على جزءين: التقنيات الجسدية وتقنيات العرض.

تشير التقنيات الجسدية إلى كل إيهامات الحركة – المشيات، والإيماءات، والخدع أو الإيهامات – التى تشكل الجانب البصرى لفن المايم، وربما تكون التقنيات الجسدية هى أكثر المجالات تفرداً للمايم، وسنجد عينات من التقنيات الجسدية مقدمة فى الفصل المعنون «إيماءات وإيهامات» وفصل «مشيات المايم».

ورغم أن تقنيات العرض ليست حركات جسدية محددة ، فهى أساسية لأداء المايم، وهى صعبة فى تعريفها، فتقنيات العرض تميل لأن تكون مفهومية، فهى تشمل صفات، وتركيبات ، ومظاهر، وصور / مفاهيم **(images)** ورؤى، وهناك العديد من تقنيات العرض متضمنة فى النصف الثانى من هذا الفصل.

الفكرة The Idea

الفكرة هى الموضوع الذى يرغب المؤدى فى توصيله للجمهور، الفكرة هى «التيمة» أو الفكرة الرئيسية (theme)، وهى الفكر (thought) ، والهدف من وراء قطعة المايم، وتنضم الفكرة الرئيسية إلى الحبكة فى الدراما الحرفية لصنع الفكرة فى المايم.

وهناك خمسة طرق أساسية لاستخدام الأفكار:

١ - قد تكون الفكرة كوميدية ومصممة فقط لجعل الجمهور يضحك، مثلاً الجمهور الذى يراقب قطعة مايم عنوانها «النادلة (الجرسونة) The Waitrees» قد يضحك وهو يستمتع بقفشات شخصية تقع فى أخطاء تحت الضغط، وبالضحك من النادلة يكون الجمهور مدعواً إلى الضحك من نفسه، وإلى أن يتذكر الأوقات التى كانوا فيها باعثين على المرح بنفس القدر تحت الضغط.

٢ - قد تكون الفكرة جادة، ولهذا ربما تكون مصممة لجعل الجمهور يشعر بشىء ، فمثلاً قطعة مايم عنوانها «دائرة الحياة The Life Cycle» قد تحاول أن تثير مشاعر الجمهور بشأن الطبيعة الدائرية للحياة.

٣ - قد تكون الفكرة تجميعًا بين كلا المنظورين الكوميدى والجاد، وقد تسمح للجمهور أن يضحك من نفسه بينما تجعله واعيًا بالأبعاد البشرية الجادة المتصلة بالموضوع، مثلاً قطعة مايم بعنوان «المتسكع The Bum» قد تجعل الجمهور يضحك من رجل مسن ظريف لعدة دقائق، لكن فى النهاية ، ومن خلال تحريف طفيف للفكرة - قد تجعل القطعة الجمهور واعياً بشكل حاذق بالوحدة التى يشعر بها الناس فى أنحاء العالم.

٤ - قد تكون الفكرة موجهة نحو بيان (statement) فى أن يكون مقصوداً بها إصدار بيان جاد حول الحياة بشكل عام أو حول قضية إنسانية أو سياسية محددة، على سبيل المثال ربما تحاول قطعة مايم بعنوان «اختيار امرأة A Woman Choice» أن تدلى ببيان شخصى حول الإجهاض.

فقطع المايم المتركزة حول بيان مقصود بها أن تعبر بشكل فني عن الآراء الشخصية للمؤدى، قطع كهذه تكون مصممة لتسمح للمؤدى أن يعبِّر عن وجهات نظر فردية داخل إطار العمل الفنى، مثل هذه القطع من المايم تميل لأن تكون مثيرة للجدل.

٥ – قد تكون الفكرة موجهة نحو التعليم، فى أن يكون مقصودًا بها أن تعلم الجمهور درسًا أساسيًا فى الحياة ، وإن يكن بلطف، وعادة تتوجه الدروس فى عروض كهذه نحو اهتمامات إنسانية عالمية، وعمومًا لا تكون مثار خلاف ، مثلاً قطعة مايم بعنوان «النصف الثانى من العمر **The Second Half of Life** » قد تقترح أن المجتمع يجب أن ينمى حساسية أكبر تجاه احتياجات المسنين.

تلك الفئات طبعًا ليست ثابتة، فهناك قطع مايم تكون مزجًا بين فئات متعددة، ومن المؤكد أن هناك طرقًا أخرى لاستكشاف الفكرة، الشىء الوحيد الذى له ضرورة مطلقة هو أن يكون لمعظم قطع المايم فكرة من ورائها ، فالأمر يحتاج إلى مؤدٍ لا نظير له لكى يحتفظ بانتباه الجمهور باستخدام تقنية جسدية ليس لها هدف من ورائها.

الفكرة هامة فى المايم لأن المايم الجيد لايدور أبدًا حول أشياء عدمية غامضة، إنه عن البشر، مجموعات من البشر، عالم من البشر، أو الإنسان العالمى.

البشرية هى أساس كل المايم، الطبيعة البشرية هى الخرسانة التى تُبنى عليها الأعمدة الصامتة للمايم، حتى حين يصبح مؤدى المايم بناءً، شجرة، أو مقعد، فالشىء الجامد يصبح مثيرًا للاهتمام فقط عندما يعطى بعدًا لشخصية، وهذا يتم بإعطائه سمات بشرية ومشاعر بشرية.

المايم يعكس سمات بشرية، وأخطاءً بشرية، وحوادث بشرية، ومشاكل بشرية، ومشاعر بشرية، وحلولاً بشرية، ونزعات بشرية، ونقاط نجاح وفشل بشرية، وعلاقات بشرية، سواء كان الجمهور يضحك أو يبكى، يبتسم أو يتنهد، يحس أو يفكر، فالحركة لا تصبح أبدًا مايم حتى يتم لمس القلب البشرى.

من المحتمل بالنسبة للمؤدى أن يقف أمام جمهور ويبهره بمؤثرات حركة بصرية مدهشة، لكن هذا العرض «الموجه نحو الإبهار» يلمس فقط السطح لما يمكن أن يكون عليه المايم كشكل فنى، عرض كهذا يشبه كثيراً جولة نصف ساعة بالباص فى مدينة جديدة - جولة سطحية ، ليس بها أى محاولة للوصول إلى ما تحت السطح ، إلى قلب المدينة حيث يكون الناس.

إن المرء لا يقع فى حب مدينة جديدة من المنظور الضيق لنافذة أوتوبيس صغيرة، مهما تصادف وكان الأثر البصرى الفورى جميلاً وساحقًا، ولا يصبح الجمهور متأثراً بعمق من المتعة البصرية الخالصة لحركات المايم.

قد يدغدغ عرض مايم «لاقلب له» - وملىء بحركات بصرية خادعة - أعين المتفرجين ، لكنه لن «يدلك» قلوبهم حتى تكون الفكرة قد صنعت جسراً بين الأثر البصرى الخارجى والروح الإنسانية الداخلية.

لُبُّ الموضوع هو أن كل تكنيك المايم الرائع فى العالم قليل الأهمية حتى يتزوج بالفكرة.

الطاقتان الرئيسيتان للمؤدى : طاقة المؤلف المسرحى وطاقة الممثل

The Two Major Performer Energies: Playwright Energy and Actor Energy

هناك طاقتان رئيسيتان فى المؤدى : طاقة المؤلف المسرحى التى تمكِّن مؤدى المايم من ابتكار الفكرة ثم تطوير وبناء ووضع ختام لقطعة المايم داخل مجالها، وطاقة الممثل التى تمكِّن المؤدى من الوقوف أمام الناس والتمثيل ، إنها طاقة الممثل التى تنتج تقنيات العرض التى سنصفها فى هذا الفصل .

ليس لدى من يقومون بأداء المايم مكتبة من المادة المكتوبة يسحبون منها، نادراً ما يختار مؤدى المايم قطعة فردية من مادة فى مجموعة أعمال، مؤدى المايم يبتدع مادته الخاصة به من خلال طاقته كمؤلف مسرحى ، فجانب المؤلف المسرحى من المؤدى يتأمل فى فكرة أساسية، ويضع حبكة للحدث، وبنياناً للوحدات، ويخلق الشخصيات، ويصل بالقطعة إلى نهاية.

ويجب أن يفهم جانب المؤلف المسرحى من المؤدى كلاً من البنية الكوميدية والبنية الجادة، كما يجب أن يكون منتبهاً لما هو مضحك فى الحياة وفى الطبيعة البشرية، وأن يكون حسَّاساً لقضايا بشرية جادة، وأخيراً يجب أن يكون له مذاق فنى.

على مؤدى المايم الناجح أن يستزرع «مؤلفه» المسرحى، ويستزرع أيضاً مقدرته كمؤدٍ، عادةً يركز طالب المايم المبتدئ جهوده على تعلم الحركات الجسدية، وغالباً ما تكون مقدرة المؤلف المسرحى (وبالتالى الفكرة) مُتجَاهَلة بقدرٍ كبير حتى بعد ذلك بكثير فى حياة الطالب المهنية.

إن كثيرين من طلبة المايم قد ينفقون أعواماً فى إتقان تنوع من المشيات الجسدية، والإيماءات والخدع فقط ليكتشفوا أن الجمهور لا يجد نفسه فى قطعهم الفردية، لأن أفكارها لم يتم اختيارها أو تطويرها بشكل جيد.

ومن ناحية أخرى، قد يقوم طلبة آخرون باختيار أفكار لقصص رائعة وحبكات تدور حولها قصص كاملة، ويضعون لها إطاراً بشكل لفظي، لكن تقنيتهم الجسدية السيئة وضعف مهارات أدائهم يمنع الفكرة من الوصول إلى نضج بصري ، هؤلاء الطلبة «يتحدثون» عن فكرة جيدة، لكنهم لم يتمكنوا من المهارات الجسدية البصرية، أو ربما تقنيات الأداء الأخرى التي توصل هذه الأفكار مع متعة بصرية.

من المحتم أن يعطي مؤدي المايم انتباهاً مساوياً لكل من المؤلف المسرحي والممثل في نفسه، إن مساعدة هاتين المقدرتين على النمو والنضج يشبه كثيراً تربية توأمين.

إن مؤدي المايم الموهوب يدرك أولاً وقبل كل شيء أنه شخص، وهو متصل بعمق بإنسانيته هو، على هذا الأساس يتم بناء الفنان، فنان المايم المثير للاهتمام هو فنان موهوب، ذكي وحساس ولديه الكثير ليقوله، وما يجعل مؤدي المايم متفرداً هو أنه عادة يقول ما لديه دون كلام.

تقنيات العرض Performance Techniques

إلى جانب تقنيات الجسد القائمة على الإيهام، والتى تشكل فن المايم، يجب على المؤدى أيضًا أن يواجه نفسه للتمكن من تقنيات عرض متنوعة، هذه التقنيات ليست مهارات حركة جسدية محددة، إنها مهارات تمثيل - مهارات تمثيل المايم.

ورغم أنَّ كثيراً من هذه التقنيات لها صلة قوية بالتمثيل الدرامى، فمعظم تقنيات العرض فى المايم متفردة للمايم.

هناك ثلاث عشرة تقنية عرض أساسية للمايم:

١- الدافع Mitivation

هو الإحساس الموجود داخل المؤدى والذى تنبع منه حركة المايم: هناك مؤدون للمايم يقرون أنه بدون دافع داخلى لا تكون الحركة مايم، بل فعلاً جسدياً فحسب، نوعًا من الجمنازيات البارعة، ويقر مؤدون آخرون، يتمتعون بالخبرة وباحترام الناس ، بأنهم يشعرون بدافع قليل أثناء أدائهم، لكن بشكل عام، يتفق معظم المؤدين على أن إضفاء دافع على الحركة من الداخل يضفى على حركات المايم جدة، وأمانة، وفورية، وصدق.

إنَّها مهارة الدافع التى تجعل مؤدى المايم يتوحَّد مع الممثل، والدافع هو الذى يمد الطريق من روح المؤدى إلى روح الجمهور، خالقًا بذلك الإحساس داخل كل من المؤدى والجمهور.

ولكى يلمس مؤدى المايم (وفى هذا الصدد، أى مؤدى) الجمهور، فلابد من خلق الطاقة، لكن هذه الطاقة يجب أن تنطلق، لا يمكنها أن تظل دوامة خصوصية داخل المؤدى، لابد أن تندفع خارجة من المؤدى ، والمنصة التى تنطلق منها هى الدافع الداخلى.

الكلمة الأساسية، المنطلق أو «المفتاح» فى الدافع هى الصدق، الدافع يبدأ بالتزام عميق وأمين بالمادة، أو بالفعل/ الحركة فى قطعة المايم أو بكليهما ، من هذا الصدق

العميق تنبثق تدريجياً طاقة يكون إحساسها «صواب» و «حقيقى » بالنسبة للمؤدى، عندئذ يكون لدى المؤدى عدة فرص، يمكنه أن يصارع الطاقة، ويمكنه أن يتجاهل الطاقة، ويمكنه أن يتفوق على الطاقة، أو يمكنه أن يسمح للطاقة أن «تتملكه» بلطف، هذا هو ما يفعله الفنان الصادق، سواء ممثل درامى، أو مهرج، أو فنان مايم، فإنه يسمح لنفسه أن يصبح وقد استحوذ عليه الإحساس.

بمجرد أن يبدأ هذا التملك فى الحدوث، فالمؤدى يجد نفسه وقد غمره الإحساس إلى نقطة لا يمكن فيها للجسد الداخلى أن يحتوى جمال الصدق فيه، ويحدث هذا حين تحمل الحركة الجسدية الطاقة من الداخل إلى الخارج، الحركة الجسدية هى استمرار متدفق وخارجى للحركة الداخلية اللا جسدية، والنتيجة غالبًا: حركة جسدية سليمة بشكل مؤكد ، وعندما تكون هذه الحركة خارج سياق مسرحية مكتوبة ومتركزة حول حوار يطلق عليها غالبًا مايم، أما حين تكون داخل إطار مسرحية مكتوبة ومتركزة حول حوار ، فالحركة تسمى غالبًا تمثيلاً.

إنَّ لدى الجمهور الذى يتلقى هذا الصدق أجهزة إحساس طبيعية يمكنها أن تميِّز الصدق من الهزل الماجن الذكى، فبطريقة ما ترفض «وصلات» الجمهور الداخلية الأكاذيب الجسدية وتقبل الحقائق الجسدية عند مؤدى المايم.

الدافع يمكن تقسيمه إلى سلسلة متتالية من الأحداث، ورغم أن هذه السلسلة من الأحداث قد تبدو منطقية وبسيطة، فعملية الدافع، فى الواقع صعبة، ومعتمدة بقدرٍ كبير على موهبة، وتفتح، وتفانى، وذكاء وتركيز المؤدى.

من ينبوع الصدق الداخلى، الذى يكون عميقًا فى المؤدى، تنبثق الطاقة التى يسمح لها المؤدى أن تستحوذ عليه، ومن هذا الاستحواذ تنشأ الحركة الجسدية الصادقة، هذه الحركة الجسدية تنقل حقيقةً أساسيةً للمتلقين المنتظرين فى الجمهور، والنتيجة: إحساس داخل كل من الجمهور والمؤدى.

لكى نجعل المناقشة الطويلة أكثر إيجازًا نقول: إن الدافع يحدث حين يشعر المؤدى بما يفعله على المسرح كما لو كان يحدث للمرة الأولى، قد يظن المرء أن مثل هذا الدافع يستغرق وقتًا طويلاً لكى يولد، قد يكون هذا صحيحًا بالنسبة للمؤدى المبتدئ، وستكون التدريبات المطولة لحث الدافع لدى المؤدى ملائمة فى الغالب ومفيدة فى فصول الدراسة.

وتحت ظروف عرض معينة قد يكون دافع العرض الطويل مثيراً للحماس، لكن فى العموم لا يجب على مؤدى المايم أن يكون قادراً فحسب على إضفاء دافع على أفعاله بصدق، بل يجب أن يتمكن أيضاً من إضفاء دافع على أفعاله بسرعة.

يجب أن يصبح الدافع الصادق فى النهاية شيئًا يتوقعه المؤدى ويتطلبه لنفسه، وبشكلٍ عام لا مؤدى المايم ولا الممثل يضفى الدوافع بلا نهاية على حساب وقت الجمهور، لا أحد يريد مراقبة المؤدى وهو يعمل بمشقة «ليتعمق فيه»، لو كانت مهمة الدافع الصادق تبدو مضجرة وصعبة أكثر من اللازم، فسيفضل الجمهور ألا يمر بها المؤدى.

بعد أن يكتشف المؤدى كيف يحصل على صدقه الشخصى، وكيف يجد منه دافعًا للإحساس، يجب أن يتعلم كيف يستعدى تلك الطاقة بإرادته فى لحظات، وبعد ذلك يجب أن يتعلم كيف يدعم هذه الطاقة ويغيرها حسب المواقف المتغيرة فى القطعة، قد يكون فى قطعة مايم طولها ثلاث دقائق عدداً من الأفعال يبلغ خمسين فعلاً مختلفًا وخمسين تحولاً مختلفًا.

لابد أن يكون المؤدى قادراً على أن يجعل عملية إيجاد الدافع تبدو سهلة وبلا جهد، وإلا سيشعر الجمهور بالملل من مشاهدة المؤدى وهو يعمل بمشقة، وسيختنق المؤدى من جهده الناشئ ذاتيًا لعمله الخاص به.

٢ – اقتصاد الحركة Economy of Movement

اقتصاد الحركة يشير إلى قدرة المؤدى على أن يكون مفهوماً من الجمهور وأن يكون مسليًا للجمهور فى أقل عدد ممكن من الحركات الجسدية، وحيث أن مشيات المايم تكون مقتصدة بالفعل حين تتم السيطرة عليها فى شكلها الأصلى، فاقتصاد الحركة يشير غالبًا للإيماءات، والإيهامات والنقلات، اقتصاد الحركة هو نوع من التحفظ ، إنه تشذيب للحركة بمقص فنى بحيث يكون الباقى تصوراً بصريًا حاداً وواضحًا ومقتصداً، وسيملأ المتفرجون الباقى بخيالهم، إن عين الجمهور تكون أكثر قوة مما يقدره المؤدى عادة، خيال الجمهور سيملأ بقدر كبير من التفاصيل من أدق اقتراح بالحركة من المؤدى.

هناك قاعدة أساسية فى المايم: «لو أمكن أن يقال شيء فى حركة واحدة، فاستخدم حركة واحدة، لو احتاج لحركتين، استخدم اثنين، ولو بدا أنه يتطلب ثلاث حركات، أخرج المقص الفنى وابحث عن مكان تشذيبه»، مثلاً، المؤدى الذى يحاول أن

يغسل يديه يمكنه أن يوصل هذه الفكرة دون أن يقوم – فى المايم – بكل حركة مفردة يتطلبه غسل اليدين فى الحياة الواقعية، بمجرد أن يفهم الجمهور أنه يغسل يديه ، فالجمهور مستعد أن يواصل مع القصة، بالطبع ما لم تكن قطعة المايم بأكملها تدور حول غسل اليدين.

ومثال آخر لاقتصاد الحركة هو ربط حصان فى عمود ، يمكن للمؤدى أن يربط الحصان فى عمود فى حركتى رسغ بسيطتين، ليس ملزماً أن يدير اللجام حول العمود ثلاثة أو أربعة مرات، ويؤمنه، ويعيد فحصة ، كما يفعل فى الحياة الواقعية، من النادر أن يكون تكرار الحركة ثلاث مرات ضرورياً فى المايم.

مثال ثالث للاقتصاد النظيف هو الإيماء لشخص أن يقترب، يمكن أن يتم هذا بشكل مقتصد فى حركتين، يمكن للمؤدى أن يشير للشخص الآخر ثم يعود للإشارة لنفسه، ليس مُلزمًا أن يشير للشخص الآخر ثلاث مرات ثم يشير لنفسه ثلاث مرات ليجعل الفكرة واضحة .

اقتصاد الحركة لاينفى استخدام التفاصيل المثيرة للاهتمام والخيال فى المايم ، ولا ينفى احتمال أن هناك أوقات يمكن أن تستقى الحركة فيها من أجل مؤثرات خاصة.

الاقتصاد يعنى ببساطة أن أيًا ما يفعله المؤدى يجب أن يتم بشكل دقيق ومتحفظ ودون إفراط فى الحركات غير الضرورية التى لا علاقة لها بتقدم القصة بأسلوب مشوق بصرياً، الاقتصاد الجيد يعنى قول الكثير.. من خلال الأقل.

٣ – الزمن Time

اقتصاد الزمن Economy of Time

اقتصاد الحركة مرتبط عن قرب بمفهوم اقتصاد الزمن: كمية «زمن الساعة» التى يستغرقها أداء الفعل ، مؤدى المايم الذى لديه إحساس حاد باقتصاد الوقت يكون قادراً على توصيل الفكرة للجمهور فى أقصر قدر ممكن من الزمن ، نادراً ما يكون ضرورياً للمؤدى أن يستغرق نفس الزمن فى أداء فعل مايم كما يحدث فى أداء الفعل فى الحياة الواقعية، يجب أن يكون فعل المايم واضحا ومشوقًا بصريًا فى أقل عدد ممكن من الثوانى.

مثلاً، بشكل عام يحتاج الشخص من ثلاثين ثانية إلى دقيقة لأن يغسل يديه فى الحياة الواقعية، والجمهور يحتاج لزمن قصير جداً لكى يفهم الفعل المؤدى بالمايم– مسألة ثوان – ليس هناك حاجة للمؤدى أن يستمر فى غسل يديه إلى ما وراء النقطة

التى يكون فيها الفعل مفهوماً من الجمهور، بمجرد أن يبلغ هذه النقطة يجب أن ينتقل المؤدى إلى الفعل التالى لكى يحتفظ بتدفق القصة، عندما يستغرق المؤدى زمنًا طويلاً ليكمل الأفعال المؤداة بالمايم فهو كما يقال لديه إحساس ضعيف بامتداد العمر.

تعديل الزمن Alteratoion of Time

من أكثر المجالات إثارة للمايم كشكل فنى هو المرونة بالنسبة للزمن ، رغم أن المؤدى يحتاج للتمكن من مهارة تقصير الزمن غير الضرورى، فهو يحتاج أيضًا ليعرف كيف يتمكن من مهارة تعديل الزمن لكى يخلق مؤثرات خاصة معينة، ويمكن إنتاج مؤثرات جميلة ومتفردة بالتعديل الخلاق لدقائق الحياة الواقعية.

على سبيل المثال: يمكن تقصير دقائق الحياة الواقعية إلى «ثوانى المايم»، إذ يمكن لمؤدى المايم أن يستمتع بوجبة كاملة، من فواتح الشهية إلى الحلويات، فى أقل من دقيقة من «زمن المايم» ، ويمكن للمؤدى أن يعرض للجمهور يومًا كاملاً فى أقل من ثلاث دقائق، كما يمكنه أن يعرض للجمهور زمن حياة كاملة فى نفس فترة الثلاث دقائق، وهو - فى الواقع - يستطيع أن يعرض للجمهور تطور الإنسان الكامل فى ثلاث دقائق من «زمن المايم».

الزمن - فى المايم - يمكن تعديله بطرق خلاقة أخرى: فيمكن تطويل الزمن من أجل بعض المؤثرات الخاصة، على سبيل المثال: فى قطعة كوميدية فردية عنوانها «لاعب أقصى الملعب The Outfielder»، يمكن للمؤدى أن يكثف بشكل كبير التأثير الكوميدى بمد كمية الزمن الذى تستغرقه الكرة لتصل إلى أقصى الملعب ، قد يرى المؤدى الكرة تخبط بالمضرب ثم يعالج أظافره بمبرد، ويقرأ جريدة، ويتناول سانويتشًا قبل أن يلتقط الكرة أخيراً.

وفى قطع المايم الجادة يتعدل الزمن كثيراً بتطويل لحظة مكثفة معينة لكى تعطى تلك اللحظة بؤرةً وأهميةً خاصة، مثلاً: قد يجذب موت شخصية ثوانى كثيرة أطول من أى فعل آخر فى القطعة لكى نجعل اللحظة قوية ومؤثرة انفعاليًا بشكل خاص.

مؤدى المايم الجيد لديه ساعة زمنية داخلية قوية، ويعرف كيف يجعل أفعال المايم واضحة فى كميات قصيرة من الزمن، لكن مؤدى المايم الجيد يعرف أيضًا متى وكيف يبدل الزمن لكى يخلق تنوعًا من المؤثرات الخاصة.

٤ – المساحة Space

اقتصاد المساحة Econonmy of Space

اقتصاد المساحة يشبه كثيراً من ناحية المفهوم اقتصاد الزمن، يجب أن يكون مؤدى المايم قادراً على استخدام المساحة بنفس القدر من الدقة التى يستخدم بها الحركة والزمن ، وبالضبط كما أنه ليس من الضرورى للمؤدى أن يستخدم نفس قدر الزمن للقيام بحركة مايم كما يفعل فى الحياة الواقعية، فليس ضرورياً للمؤدى أن يستخدم نفس القدر من المساحة ليقوم بفعل مايم كما يفعل فى الحياة الواقعية، يمكن لمؤدى المايم أن يجعل الفعل واضحاً فى قدر أقل كثيراً من المساحة .

مثلاً : قد تمشى « الصغيرة ذات قلنسوة الركوب الحمراء»(١) مسافة ميل لتصل إلى منزل الجدة فى الحياة الواقعية، لكن فى المايم قد تودع أمها وتمشى فى الطريق ثلاث خطوات مايم، وعبر الغابة فى مسافة خطوتين، وتأخذ عدة خطوات مايم أخرى نحو طريق الجدة، وتصل للبيت فى مسافة أربع خطوات ، ليس هناك حاجة لـ «ذات الرداء الأحمر» أن تتقافز وتتواثب فى أرجاء المسرح فقط لتبين للجمهور أنها مسافة طويلة إلى منزل الجدة.

مثال آخر لكيفية تضييق المساحة فى المايم هو وضع أثاث المايم فى قطع العرض، «أثاث المايم» هو أثاث ليس موجوداً فى الواقع، مثلاً : فى قطعة عنوانها «الطباخ»، توضع المائدة ، والفرن ، وأرفف المايم معاً فى وضع يكون أقرب بكثير من وضع المائدة والفرن والأرفف فى مطبخ حقيقى، إن هذا يضيف كثيراً إلى النضارة والمتعة البصرية للقطعة، وبالإضافة إلى ذلك يساعد تضييق المساحة فى طول الزمن وفى اقتصاد الحركة.

تعديل المساحة Alteration of Space

تبديل المساحة فى المايم يكون متفرداً ومثيراً بنفس القدر مثل تبديل الزمن، رغم أن المؤدى يجب أن يكون قادراً على تضييق رؤيته واستخدامه للمساحة كمهارة مايم، فمن المهم أيضاً بالنسبة للمؤدى أن يوسع ويبدل من رؤيته للمساحة من أجل مؤثرات بصرية خاصة، كوميدية أو جادة.

ويمكن المبالغة بقدر كبير فى المساحة لأغراض كوميدية، مثال على ذلك القطعة الفردية بعنوان «اليوم الذى سرقت فيه فيلاً» ، يمكن لهذه القطعة الفردية أن تكون

مرحة بقدر مضاعف لو أن المؤدى ربط حبلاً فى جانب من خصر الفيل/ المايم فى أقصى يمين المسرح، ثم زحف بسرعة طول المسافة عبر المسرح كما لو أنه يزحف تحت الفيل بالحبل، ويُترك الجمهور وفى ذهنه صورة بصرية لحيوان هائل الحجم يحتل خشبة المسرح كلها، وهكذا نجعل من الفعل الطبيعى المرح لمحاولة سرقة الفيل مضحكًا بشكل مضاعف لأنه تمت المبالغة فى المساحة التى يملأها الفيل.

ويمكن المبالغة فى المساحة أيضًا بجعلها أصغر من العادة بكثير، فمثلاً قطعة فردية عنوانها «معسكر النمل اليومى» يمكن أن تكون مليئة بالمرح لو تم تصغير كل الأفعال إلى مساحة «بالغة الصغر والضآلة» المطلوبة لقائد المعسكر ليربط الأربطة فى أحذية النمل الصغيرة.

هناك تعديلات أخرى مبتكرة للمساحة، مثلاً : يمكن لفنانى المايم أن يناموا واقفين ، ويمكنهم أيضًا أن يموتوا دون أن يضطروا للرقاد على الأرض ، فى المايم يكون مؤثرًا بقوة للمؤدى أن يموت واقفًا .

والمؤدى ليس مضطرًا لأن يلمس بشكل حرفى جسد مؤدٍ آخر ليرفعه من على الأرض، سيكون أكثر ابتكارًا من الناحية البصرية أن يبدو المؤدى الأول أنه يرفع المؤدى الثانى عن طريق القيام بكل حركة يقوم بها لو كان يرفعه حرفيًا من على الأرض ، بما فى ذلك انطباع الوزن الثقيل، لكن المؤدى الأول يفعل هذا على بعد عدة أقدام من المؤدى الثانى، ويجب على المؤدى الذى يُرفَع أن يولى عناية شديدة بإعطاء الانطباع أن المؤدى الأول يرفعه حتى لو لم يلمسه ذلك المؤدى.

إن المؤدى الذى يتم رفعه يقوم بكل العمل رغم أنه يجب أن يظهر كما لو أنه لا يفعل شيئًا على الإطلاق، والمؤدى الذى يقوم بالرفع لا يفعل شيئًا فى واقع الأمر ، لكنه يجب أن يخلق مظهر أنه هو الذى يقوم بكل العمل ، وبالمثل فى عمل ثنائى، سيكون ممتعًا بصريًا أكثر للمؤدى أن يطعن شريكه المبارز من على بعد عدة أقدام، ويجعل الشريك يموت عموديًا ، أكثر من أن يطعنه قريبًا من جسده ويجعل الشريك يموت بالسقوط على الأرض.

يمكن أن يكون تعديل المساحة مفيدًا بشكل خاص فى قطع المايم التجريدية الجادة التى قد يكون فيها صورًا قاسية بشكل معين فى أشكالها الواقعية، وقطعة المايم الموجهة نحو التعليم عن إساءة معاملة الطفل، حيث يضرب المؤدى الأول المؤدى الثانى

بعنف، يمكن أن تؤدى بشكل تخيلى دون أن يلمس أى من المؤدين الآخر ، قد يؤدى هذا إلى أن تكون القطعة أيسر على الجمهور أن يشاهدها ، وإلى جانب ذلك فى الواقع أن تعديل المساحة وتجريد العنف يميلان لتكثيف التأثير الانفعالى لأنهما يسمحان للجمهور أن يملأ الفراغ بخبرته الخاصة.

استخدام المساحة Use of Space

بالإضافة إلى معرفة كيف يتم تضييق المساحة كمهارة فى فن المايم، ومعرفة كيف يتم تعديل المساحة بشكل تخيلى، يجب على المؤدى أيضًا أن يعرف كيف يستخدم المساحة جيدًا ، مساحة خشبة المسرح جزء أساسى فى عالم مؤدى المايم، وهى عادة مساحة فارغة تمامًا خالية من الأثاث، والمناظر، والإكسسوارات ، وفنان المايم ليس لديه سوى جسده وخياله لكى يملأ هذه المساحة، إن مساحة خشبة المسرح سواء فصل دراسى، أو ستديو صغير ، أو مسرح فخم، أو رصيف هى مساحة مقدسة يجب على مؤدى المايم الجيد أن يبنى وعيًا بكيفية استخدامها جيدًا.

أمثلة: هل المؤدى بعيد أكثر من اللازم عن الجمهور؟ لو كان يمين المسرح يُستخدم بشكل زائد، هل يُستخدم يسار المسرح بشكل ما لكى يخلق توازنًا؟ هل تُستخدم المساحة الواطئة (قريبة من أو على الأرض)؟ هل المساحة العليا تستخدم من خلال حركات الرفع والقفزات؟ فى قطع المجموعة، هل المؤدون متوازنون بصريًا؟

فى نهاية الأمر، ومع الوقت والانتباه ستصبح هذه الأسئلة جزءًا من وعى المؤدى الأساسى بدلاً من تمرينات الرقص الحركى، لكن الجزء من كل مؤدٍ، والذى هو مخرج أيضًا يجب أنْ يتأكد من أنَّ مساحة خشبة المسرح تُستخدم بشكل جيد.

وأخيرًا لا يجب أن ينسى المؤدى أبدًا أن المساحة الداخلية لرأس المؤدى يجب أن تُملأ هى الأخرى، مساحة مؤدى المايم لا تنتهى بجلده ، مساحة المايم هى سلسلة متصلة – تتدفق من الداخل للخارج وبالعكس، ومساحة العرض البيئية، مثل خشبة المسرح، تظل خالية وبلا حياة (حتى لو كان المؤدى جسديًا فى حالة حركة) حتى تتصل المساحة الداخلية لعقل وقلب المؤدى مع المساحة الخارجية لخشبة المسرح.

٥ – الشخصية Character

خلق الشخصية The Creation of a Character

من المؤكد أن القدرة على خلق وأداء الشخصية مطلب أساسى للمايم، الشخصية تشير إلى الشخص المُتخيَّل الذى يصوره المؤدى والذى يحدث له الفعل فى قطعة المايم، وقدرة

المؤدى على أن يصبح شخصاً آخر يعتمد بقدرٍ كبيرٍ على قدرته التمثيلية، مؤدى المايم يعتمد على نفس الطاقة مثل الممثل، خاصة فى مجال تعدد الاستخدامات، نادراً ما يكون للشخصية المصورة فى قطعة المايم نفس الإيقاعات الانفعالية والجسدية التى للمؤدى نفسه.

فى المايم التجريدى تكون الشخصية عالمية و «كل إنسان» جماعى - أو تكون محايدة وتجريدية، لكن لازال هناك شكل ما من الشخصية، حتى فى الشكل التجريدى للمايم.

إنه المايم الحَرْفى الذى يعتمد بقوة على قدرة المؤدى على خلق شخصية يمكن أن يرتبط بها الجمهور بشكل شخصى، فى المايم الكوميدى خاصة فى الأسلوبين الفرنسى والإيطالى تكون الشخصية هى المركز الذى يدور حوله كل شىء.

يجب أن يكون مؤدى المايم من أكثر الممثلين دقةً ومهارة، يجب أن يتواصل المؤدى بأقصى درجات الاقتصاد فى الإيماءة والحركة، يجب أن يشعر الجمهور أنه يعرف الشخصية المصورة عندما تنتهى القطعة القصيرة ذات الثلاث دقائق.

إن المؤدى بلمحة العين، وتلويح اليد، وهز الكتف، وإحناء الرأس ، وتقليب الجيوب، ولعق الشفتين يحكى للجمهور عن «المتشرد» فى قطعة فردية ذات ثلاث دقائق بنفس القدر الذى يمكن أن يعلمه من مسرحية فصل واحد ، مؤدى المايم الجيد يحتاج لأن يكون قادراً على أن يجلب حياة، وصدق، وحيوية ونبض لعشرات من الشخصيات المختلفة .

تعديل الشخصية Alteration of Character

يشارك مبدأ تعديل الشخصية فى بعض المبادئ نفسها مثل تعديلات الزمن والمساحة، وعلى وجه الخصوص يسمح أسلوب المايم الكوميدى الحرفى للمؤدى أن يعدل الشخصية بطرق لا تستطيع أشكال الفن الأخرى أن تقلدها، أفلام الرسوم المتحركة فقط تلمس هذا النمط من تعديل الشخصية.

ويمكن لمؤدى المايم أن يعطى هوية وشخصية للأشياء التى ليس لها عادة صفات بشرية، يستطيع فنان المايم أن يجعل الكراسى، والأبواب والأشجار ، والطرق المرصوفة بالأحجار الصفراء، والعروش ، والكلاب، والعجين ، والبراغيث، وكرات البيسبول، والأحبال، والبالونات ... تُبعث فيها الحياة من خلال شخصية، فى المايم الكوميدى كل شىء على الإطلاق يمكن أن تُبعث فيه الحياة من خلال شخصية بلمسة من عصا فنان المايم التخيُلية.

ومثل الزمن والحركة والمساحة، يمكن تعديل الشخصية بحيث تنتج المبالغة فى الشخصية تأثيرات مرحة، مثلاً فى قطعة عنوانها «الرضيع»[٢] قد يتصرف الرضيع مثل رضيع عادى حين تلعب معه أمه فى ملعبه الصغير [٣]، لكن بمجرد أن تترك الحجرة، يرى الجمهور أن هذا الطفل «الحبّوب» له عقل ناضج وعابث بشكل غريب، والذى يكون لطفل فى الثانية عشرة من عمره، وفى الواقع أن طفلاً فى هذه السن لا يمكنه أبداً أن يفعل التالى: قد يرى الجمهور الطفل وهو يحسب بعناية (من خلال سلسلة من أفعال المايم) طرقًا لاستعادة انتباه أمه ، قد يلقى بالزجاجة خارج ملعبه برشاقة ظهير كرة القدم، ويجذب قضبان الملعب بقوة رافع أثقال ، ويخطو رائحًا غاديًا فى ملعبه مثل مدير مؤسسة صغير، وأخيراً عندما تدخل الأم الحجرة ثانية ، تعود شخصية الطفل اللذيذة والساذجة.

فى معالجة تخيلية لقطعة «الدببة الثلاثة»، قد يكون لكل سرير شخصية مختلفة وحتى قد تدخل فى القصة بحماية «ذات الجدائل الذهبية» من الدببة، وفى معالجة تخيُّلية مماثلة لقطعة «رمبلشتلتشكين Rumplestiltskin" قد يكون المغزل صديقًا مؤيداً للأميرة، وستناقش الشخصية بتفصيل أكثر فى الفصل الرابع، «المايم الحَرْفى».

٦ – الحضور المسرحى Stage Presence

الحضور المسرحى هو تركيبة مكونة من السيطرة والاسترخاء ، إنه تلك القدرة التى يحوزها المؤدى على أن «يملك» المسرح حين يكون النقطة البؤرية دون أن يبدو فظًا ومخيفًا ، الحضور المسرحى هو قدرة المؤدى على الظهور مسيطراً بشكلٍ كلىٍّ بينما يكون مسترخٍ تمامًا .

ويشير الحضور المسرحى إلى قدرة المؤدى على التركيز على فعل/ حدث كما لو كان الجمهور غير موجود ، بينما فى نفس الوقت يكون جزء صغير من ذاته واعٍ تمامًا بالجمهور بحيث يكون التوقيت متقنًا ، الحضور المسرحى يتطلب من المؤدى أن يستدعى قدراً ضخمًا من الطاقة على المسرح ، بينما فى نفس الوقت يتحكم ويحرر ، ويوزع هذه الطاقة حسب إرادته .

الحضور المسرحى و «الكاريزما» Stage Presence and Charisma

كلنا رأينا مؤدين فى مجالات فنية مختلفة يمتلكون بريقًا لا يمكن تعريفه ، غالبًا ما يطلق على هذا البريق «كاريزما/ قوة التأثير» [٤] ، وهى ترتبط بقدرة الشخص على

أن يستحوذ على الانتباه عن طريق حضوره فقط ، الكاريزما صفة غالبًا ما تكون متأصلة بعمق فى احترام الذات ، وهى تعكس قبولاً للذات وشعوراً بالراحة والأمان معها ، إنها قدرة الشخص على أن يقول بشكل غير لفظى أنه شخص مهم ، الكاريزما صفة تكمن فى وسط تسلسل متصل بين الولع والوعى بالذات .

إن المرء لا يستحوذ على قوة التأثير عادة بأن يشرع ببساطة فى تعلمها ، إنها صفة يميل الشخص لأن يمتلكها ، أو لا يمتلكها ، بجهد خارجى بسيط ، وبشكل عام ، لو أن الشخص لديه كاريزما ، فسوف يدرك هو وأى شخص آخر أنها لديه ، الكاريزما حضور متفرد إلى درجة أن السؤال ما إذا كان شخصًا يمتلكها لا فائدة منه ، من المحتمل أن المؤدى يمتلك حضوراً مسرحياً واضحًا دون أن يكون لديه بريق الكاريزما هذا ، ومحتمل أيضًا أن يمتلك الشخص تأثيراً طاغياً دون أن يصعد على المسرح على الإطلاق ، من المؤكد أن من لديهم كاريزما يكونون أشخاصًا متفردين ، فى الواقع أن الكاريزما تكون هدية خاصة يمنحها المرء لنفسه دون أن يغادر البيت إلى المحل أبداً .

إن الجمع بين الحضور المسرحى والكاريزما يكون خاصية مثيرة بشكل خاص فى مؤدى المايم ، لكن الكاريزما – رغم أنها مصدر رائع للقوة – ليست ضرورة لمؤدى المايم ، الحضور المسرحى ضرورة .

الحضور المسرحى للفرد والجماعة Individual and Ensemble Stage Presence

هناك فرق بين الحضور المسرحى الفردى والحضور المسرحى الجماعى ، يجب أن يمتلك المؤدون فى المايم كليهما ، هناك أوقات يحتاج فيها مؤدى المايم الفردى أن يبرز ولديه طاقة / قدرة منفردة – دائمًا فى القطع الفردية وأحيانًا فى القطع الجماعية وهناك أوقات أخرى دائمًا فى القطع الثنائية ، أو الثلاثية ، أو الجماعية – حين لا يجب أن يلاحظ (الجمهور) مؤدى المايم الفردى ، لابد أن تكون البؤرة على المجموعة ، ولابد أن تشع الطاقة من الطاقم ككل .

فى هذا الحضور المسرحى يمزج المؤدى الفردى حضوره المسرحى الفردى فى الكل .

الحضور المسرحى مرتبط عن قرب بالبؤرة ، وهى تكتيك عرض آخر .

٧ – البؤرة Focus

تشير البؤرة إلى قدرة المؤدى على أن يجذب انتباه الجمهور إلى أماكن محددة على المسرح ، المؤدى الفردى الذى له حضور مسرحى جيد ليس لديه مشكلة فى البؤرة ، إذا لم

يكن الجمهور ناظراً إلى المؤدى الفردى عندما يكون وحده تماماً على المسرح فهناك خطأ جسيم ، أما البؤرة فى القطعة الثنائية ، أو الثلاثية ، أو الجماعية فهى أمرٌ مختلف .

حين يؤدى المايم مع «طاقم» أو جماعة متجانسة فهناك ثلاثة أنواع من قدرات البؤرة يكون لها دور: القدرة على أخذ البؤرة لنفسه، القدرة على إعطاء البؤرة لمؤدٍ أو مؤدين آخرين، والقدرة على مشاركة البؤرة الفردية مع الآخرين بحيث يمتزج المؤدى فى الصورة الجماعية للكل.

مثلاً: قد تحتاج المؤدية أن تخطو خارج المجموعة لتمثل «سنو هوايت»[٥] ولتقضم التفاحة – وهى قطعة فعل هام حيث أن كل شخص آخر فى المجموعة لا يجب أن يكون ملحوظًا على الإطلاق – بالنسبة لهذا الفعل الفردى لابد أن تستحضر المؤدية قدراً كبيراً من الطاقة ذات البؤرة لكى «تمتلك المسرح» للحظة ، وفى الحال بعد قضم التفاحة قد تخطو مؤدية أخرى خارج المجموعة لتصبح الساحرة، فى هذه اللحظة على المؤدية التى تلعب «سنوهوايت» أن تصفى نفسها من الطاقة (والبؤرة بالتالى) وتسلم الطاقة انفعاليًا وفنيًا للمؤدية التى تلعب الساحرة.

لو تم هذا بشكل جيد فلن ينظر الجمهور إلى «سنو هوايت»، حتى لو كانت المؤدية ما زالت تقف وحدها على المسرح، وبعد عدة ثوانٍ، قد تمزج كلتاهما البؤرة بأن تصبحا جزءًا من الغابة، والتى يجب أن يراها الجمهور ككل، دون أن يكون هناك شجرة معينة تجذب الانتباه لنفسها.

نقل البؤرة مثل لعب «تلقف الكرة»، أحد المؤدين لديه الكرة، ويلقيها لمؤدٍ آخر، والذى يلقيها بدوره إلى مؤدٍ ثالث، ثم تمسك المجموعة ككل بالكرة، مع يد كل واحد موضوعة على الكرة بشكلٍ متساوٍ، البؤرة فى قطعة مايم جماعية يجب أن تكون بالنسبة للجمهور بقدر السهولة التى يشاهد بها لعبة «تلقف الكرة».

ويمكن التحكم فى البؤرة ببعض التقنيات الجسدية ، مثل التجمُّد، والحركة البطيئة، والتنوع الإيقاعى، لكن قدراً كبيراً من البؤرة يكون معتمداً على بناء المؤدى لإحساس قوى بوقع البؤرة: ماذا يكون وقعها حين يمتلكها ؟ ماذا يكون وقعها حين يسلمها ؟ وماذا يكون وقعها حين يشارك فيها؟

شيء واحد مؤكد: هو أن المؤدى يكون مسئولاً تماماً عن التأكد أن الجمهور ينظر إلى ما هو مفترض أن ينظر إليه، يجب أن يحس الجمهور بالراحة أنه تم قياده بلطف خلال القطعة الثنائية أو الجماعية عن طريق الإرشاد الماهر لفنانى المايم.

٨ - التنوع الإيقاعى Rhythmical Variety

يشير التنوع الإيقاعى إلى قُدرة المؤدى على دمج عدد ضخم من الإيقاعات فى قطعة مايم قصيرة، فقطع المايم تحتاج لمفاجآت إيقاعية - سرعات وإبطاءات غير متوقعة، (لحظات) مبتورة وأخرى هادئة وسلسة، وهكذا - لكى يستحوذ على ، ويحتفظ بانتباه الجمهور.

التنوع الإيقاعى يكون هاماً بصفة خاصة حين يؤدَى المايم بدون موسيقا ، فى الرقص توفر الموسيقا عادة التنوع الإيقاعى ، والراقصون إما يعملون مع تنوعات توفرها الموسيقا أو يتعمدون العمل ضد أو فى وسط نبض الموسيقا وتدفقها.

ومؤدو المايم الذين يعملون مع الموسيقا يعملون بشكل مشابه للراقصين، باستثناء رئيسى واحد: أن فنان المايم ليس مضطراً لأن يملأ كل لحظة من الموسيقا بحركة أو بعدم حركة متعمدة ، كما يفعل الراقص غالبًا، وأحيانًا فى المايم توفر الموسيقا خلفية ومزاج عام، ويمكن أن يؤدى فنان المايم فعلاً غير مرتبط على الإطلاق بالموسيقا، لكن غالبًا ما تفرض الموسيقا التى يختارها مؤدى المايم بدرجة كبيرة الطبيعة الإيقاعية للقطعة نفسها.

إن فنانى المايم الذين يعملون بدون موسيقا لديهم مسئولية مزدوجة لبناء التنويعات فى عروضهم، ويجب أن تحتفظ هذه التنويعات بأعين الجمهور موجهة نحو الحدث/ الفعل، فمثلاً: فترة طويلة من حركات بطيئة وسلسة قد تتبعها بشكل غير متوقع عدة حركات سريعة جداً ومفاجئة، وفترة حركات ذات سرعة عادية قد تقاطع بقفزة متقطعة لتبين المفاجأة.

قاعدة أساسية فى المايم هى أن مؤدى المايم لا يجب أن يستغرق وقتًا طويلاً فى أى إيقاع أو سرعة، المايم الجيد يكون مبنيًا على المفاجأة البصرية الغير متوقعة ، والتغيير الإيقاعى هو وسيلة رئيسية لتحقيق المفاجأة.

٩ - الأثاث ولوازم التمثيل (الإكسسوارات FURNITUE AND PROPS

استخدام أثاث ولوازم تمثيل (إكسسوارات) حقيقية

The Use Of Real Furniture and Props

هناك ثلاث طرق يُستخدم بها الأثاث ولوازم التمثيل (الإكسسوارات) فى المايم ، الطريقة الأولى هى أن يستخدم المؤدى أثاثًا وإكسسوارات حقيقية على المسرح ، لا الأثاث ولا الإكسسوارات يستخدمان بشكل متكرر فى المايم ، لكن تستخدم قطع أثاث معينة بانتظام إلى حد ما ، وقطعة الأثاث التى يستخدمها مؤدى المايم فى أغلب الأحوال هى الكرسى مثلاً ، ورغم أن هناك عدة تقنيات مشوقة لتمثيل الكرسى بالمايم ، فأحيانًا يكون ببساطة مؤثرًا أكثر أن تستخدم كرسيًا حقيقيًا ، قطع أثاث أخرى تتكرر رؤيتها على مسرح المايم هى الصناديق والعلب ، لكن فى العموم يتجنب مؤدى المايم استخدام الأثاث الحقيقى سواء كمساعد للمنظر أو للزخرفة .

لوازم التمثيل أو الإكسسوارات هى أى شىء يحمله الممثل فى يده ، ونادراً ما تستخدم الإكسسوارات فى المايم ، وعندما تستخدم تكون عمومًا مرتبطة بالفعل / الحدث بشكل محدد تمامًا ، غالبًا يكون الإكسسوار مصممًا بحيث يفعل شيئًا معينًا عند إعطاء إشارة (أو مفتاح) ، إن السيرك من مدرسة المايم الإيطالية يفعل ذلك بشكل متكرر .

ويستخدم فنانو المايم المدربون فى المدرسة الفرنسية « إكسسوارات » حقيقية عندما تقتضى الحاجة ، والإكسسوار نفسه فى المدرسة الفرنسية عادة لا يكون البؤرة ، فالبؤرة تميل بالأحرى لأن تكون على كيفية استخدام الإكسسوار ، الشىء الوحيد الذى يمكن أن يضعه فنان المايم فى حسبانه هو أن قطعة الإكسسوار ستسرق بعض البؤرة منه ، تونى مونتونارو فى قطعته المايم الكلاسيكية « عند الشاطئ » [٦] ، يستخدم مظلة بشكل جميل لدرجة أنها تبدو وكأن لها حياة خاصة بها ، بدا كما لو كان تونى يؤدى « دويتو » مع المظلة ، وبدا أن الجمهور سيقع فى حب المظلة فى نهاية القطعة ، وأحيانًا يستخدم فنانو المايم أيضًا قطع ملابس بسيطة ومنتقاة جيداً كـ « إكسسوارات » ، لكن نكرر يجب أن يتم انتقاء قطعة الملابس بعناية، كما يجب التحكم فى استخدام قطعة الملابس وبشكل مقتصد .

من المهم أن نتذكر أنه حينما يقرر فنان المايم أن يستخدم أثاثًا أو إكسسوار ، فهو يلزم نفسه آليًا بمزيد من وقت التدريب : فقد لا تكون العصى طويلة بما فيه الكفاية ، وقد تقع القبعات من على الرأس ، أو تحدث الكراسى صريراً ، أو أن القماش لا ينثنى ، بشكل عام فاستخدام الأثاث والإكسسوارات الحقيقية سيضاعف من وقت البروفات ، وحيث أنه لا يوجد تقريباً أثاث أو إكسسوارات لا يمكن تمثيلها بالمايم فالمؤدون سيختارون فى الغالب أن يخلقوها بالإيهام البصرى بدلاً من الواقع البصرى .

مؤدى المايم كقطعة أثاث و« إكسسوار »

Mine Performer as Furniture and Props

الطريقة الثانية لاستخدام الأثاث والإكسسوارات هى أن تكون أثاثًا وإكسسوارات ، ويكون هذا فعالاً بشكل خاص فى الأسلوب الحرفى وللكوميديا على وجه الأخص ، على سبيل المثال : بينما تلعب إحدى مؤديات المايم دور آليس فى « آليس فى أرض العجائب » يمكن أن تمثل المؤدية الثانية الشجرة التى تنام تحتها، وطوال القطعة يمكن للمجموعة أن تمثل « دستات » من الأثاث وقطع الديكور مثل مناضد الشاى ، والنباتات الفطرية (mushroom) ، والكراسى ، والأبواب ، كما يمكن لفنانى المايم أن يمثلوا فى « أرض العجائب » الإكسسوارات ، على سبيل المثال : ساعات ، وسيجارة ، والكرات الخشبية (الكروكيت) ، وعصى الكروكيت ، والمضارب .

و « سندريللا » مثال آخر : بينما تمثل مؤدية دور سندريللا ، وهى تحك الأرضية لتنظيفها ، قد تمثل مؤدية أخرى الدلو ، وبينما تمثل ثلاثة مؤديات أدوار أخواتها من زوجة الأب قد تمثل ثلاثة مؤديات أخريات « جونلاتهن » ، وبينما يرقص مؤديان كسندريللا والأمير ، قد تكون باقى المجموعة (عدا واحد) الساعة ، ويمكن للمؤدى المستثنى أن يمثل الحذاء المنسى .

أداء الأثاث والإكسسوارات بالمايم

The Miming of Furniture and Props

الطريقة الثالثة لاستخدام الأثاث و « الإكسسوارات » هو أداء واقعها بالمايم ، لو أن المؤدى يرى بخياله قطع أثاث وقطع إكسسوارات وهمية على المسرح ، فسيراها الجمهور أيضًا ، ويجب أن يساعد المؤدى الجمهور ليملأ التفاصيل بالتقنيات

الجسدية، لكن التزامه الرئيسي للأثاث و « الإكسسوارات » المؤداة بالمايم يأتى فى قدرته على أن يكون ممثلاً صادقًا ، لو رآها المؤدى فسيراها الجمهور ، هناك قاعدة للمايم من شأنها أن تساعد طالب المايم المبتدئ : « أنت تراه ؛ نحن نراه » ، إن طريقة الاستخدام الثالثة لقطع الأثاث وقطع « الإكسسوارات » هى طريقة يستخدمها معظم المؤدين ، حيث أن تحدى المايم هو خلق واقع من الهواء والجسد .

١٠ - عمل التفاصيل Detail Work

عمل التفاصيل يشير فى غالبية الأمر إلى الإيماءات ، هو يشمل كل« الأشياء الدقيقة » المؤداة باليدين والذراعين ، وبدرجة أقل بالقدمين والساقين ، عندما يحاول مؤدى المايم أن يعطى حياة لأشياء متخيلة ، فيجب أن يفعل ذلك بدقة كبيرة و « تفصيل » ، ولكى يفعل ذلك يحتاج المؤدى إلى مهارتين :

أولا : يجب أن يكون مؤدى المايم ملاحظًا دقيقًا للحياة .

ثانيًا : يجب أن يكون قادرًا على أن يخلق - غالبًا باليدين - حجمًا ملائمًا ، ووزنًا ، وشكلاً ، ونسيجًا ، ودرجة مقاومة ، ولونًا ، ودرجة حرارة للأشياء ، جذب حبل بالمايم مثلاً قد يبدو تكنيك مايم بسيط ويرتبط به القليل عدا المهارة الجسدية ، لكن مؤدى المايم المتمكن بشكل شامل سيعطى انتباهًا محددًا للتفاصيل الدقيقة لواقع الحبل .

أسئلة الاستدعاءات Recall Questions

فنان المايم الموهوب سيوجه لنفسه عدة « أسئلة استدعاء » لكى يجعل إيهام الحبل صادقًا وسليمًا ، هناك عدة أسئلة استدعاء أساسية :

١ - ما سمك الحبل ؟ (سيقرر هذا كيفية وضع اليدين عليه) .

٢ - ما ثقل الحبل ؟ (سيؤثر هذا فى استخدام الذراعين ووضع الكوعين) .

٣ - ما شكل الحبل ؟ (مع الحبل سيكون هذا سؤالاً أقل أهمية ، لكن مع تقنيات أخرى سيكون هذا سؤالاً حيويًا للتوضيح) .

٤ – ما درجة حرارة الحبل ؟ (قد يرغب فنان المايم فى مسح العرق عن يديه ليضيف تفاصيل) .

٥ – من أى مادة / نسيج يكون الحبل ؟ (هل هو خشن ، محبّب ، شائك ، زلق ، أم ناعم ؟ سيؤثر هذا فى استخدام اليدين) .

٦ – ما قدر المقاومة الموجودة فى الحبل ؟ (سيؤثر هذا فى استخدام الجسد كله) .

٧ – ما لون الحبل ؟ (قد يبدو هذا غير هام بالمرة ، لكن كلما زادت التفاصيل الدقيقة للمصداقية التى يمكن أن يوفرها المؤدى لنفسه ، أمكن أن تكون الصورة / المفهوم مشوقة وحقيقية بالنسبة للجمهور) .

عمل التفاصيل مفيد فى ربط خيال المؤدى بخيال المتفرج ، وهذه الأسئلة الاستدعائية الأساسية تضيف ثراءً وزخرفة للفعل الجسدى البسيط ويمكن أن تجعل الفعل / الحدث جاذبًا بشدة للعين .

١١ – لحظات الانتقال Transitions

لحظات الانتقال هى تلك الحركات التى تأتى فيما بين الأفعال ، ومن المهم أن تكون كل حركة يقوم بها المؤدى على المسرح مشوقة بصريًا بقدر الإمكان ، فالجمهور سيراقب كل حركة يقوم بها المؤدى وهو ينتقل من فعلٍ لفعل ومن صورة لصورة ؛ لذا تحتاج كل الحركات التى تكون فيما / بين (الأفعال) أن تكون متدربًا عليها بنفس العناية التى تتم مع تقنيات الفعل .

وغالبًا ما يتحدد ما إذا كانت قطعة المايم سلسة أم لا (أى أن الفعل يتدفق فى الآخر بترابط بصرى جميل) بكيفية لحظات الانتقال ، مثلاً : يرينا المؤدى أنه قد تزحلق على قشرة موز : الزحلقة الفعلية هى الفعل ، وكيفية نهوض المؤدى من على الأرض هى لحظة الانتقال .

لحظات الانتقال جزء يتم تجاهله فى عالم المايم ، يبدو أن المؤدين الذين بلا خبرة يشعرون بلا وعى أن الجمهور لا ينظر إلى « الأشياء » التى فيما / بين » ،

قد يعتقد المؤدى أن الجمهور يستمتع بالزحلقة على قشرة الموز (لقد ضحكوا) وسوف « يراقبون نصف مراقبة » حتى ينهض المؤدى من على الأرض ويبدأ المشى بالمايم ، إن الجمهور المنتبه بشدة يراقب كل شىء يفعله المؤدى من اللحظة التى يدخل فيها إلى المسرح حتى لحظة مغادرته له ، إن كل حركة مفردة تدعو لانتباه الجمهور .

بالإضافة لكونها مشوقة بصرياً ، يجب أن تكون الحركات الانتقالية مقتصدة ، لا يجب أن تعانى لحظات الانتقال من التطويل الزمنى ، يجب أن تكون الانتقالات تخيلية وغير قابلة للتنبؤ ، ويمكن أيضاً أن تكون وسائل هامة للتنوع الإيقاعى .

هناك نوعان مختلفان من لحظات الانتقال : فردية وجماعية .

لحظات الانتقال الفردية Individual Transitions

عادة تكون لحظات الانتقال الفردية مسئولية المؤدى الفردى ، إن ماهية الإيماءات والمشيات ، وكم عدد الإيماءات والمشيات التى يستخدمها المؤدى لينتقل من صحن التقليب إلى الفرن ، يعتمد على خياله ومهارته ، وحتى فى القطعة الجماعية يجب أن يكون المؤدون واعين باستمرار بلحظات الانتقال الفردية ، مثلاً فى قطعة مايم معينة قد تصبح المجموعة كلها أشجاراً عند إشارة معينة ، إن نوع وكمية والكيفية البصرية للحركات التى يستخدمها كل مؤدٍ ليصبح شجرة هى انتقالات فردية ، إن حياة مؤدى المايم مليئة بها .

لحظات الانتقال الجماعية Group Transiions

لحظات الانتقال الجماعية مختلفة قليلاً فى طبيعتها ، إنها الانتقالات المتدرب عليها بعناية ، حركات المجموعة المصممة التى تستخدمها المجموعة ككل حين تترك المجموعة صورة أو فعلاً ما وتبدأ فى آخر ، فى العادة يقوم المخرج أو المجموعة ككل بالتدريب على لحظات الانتقال هذه بعناية فى البروفات .

مثلاً فى قطعة مايم جماعية بعنوان « الخنازير الصغيرة الثلاثة » قد تصبح المجموعة كلها تقريباً بيتاً من القش ، ويقوم الذئب بنفخه ، والآن يجب أن تصبح

المجموعة بيتًا من الأحجار ، ستسقط مجموعة المايم التى بلا خيال على الأرض حين ينفخ الذئب البيت ، ثم ينهض المؤدون من على الأرض ، ويمشون إلى جزء جديد من الحجرة ، ويصبحون بيتًا من حجارة ، لحظة الانتقال ذات الجزءين (النهوض من على الأرض والتحرك إلى الجزء الجديد من الحجرة) هو بالأحرى بلا خيال وبلا ضرورة .

هذا الانتقال أيضًا يستخدم حركات أكثر من اللازم ، ووقت أكثر من اللازم ، ومساحة أكثر من اللازم ، قد تكون مجموعة أكثر تخيلاً وكفاءة فى وضع البيت من القش الذى سينفخ بحيث تتجمد المجموعة فى أوضاع رأسية ثم تعيد بناء نفسها كبيت من الحجارة فى نفس البقعة .

الانتقال الجماعى لا يعنى أن كل أعضاء المجموعة يجب أن يتحركوا كمجموعة طوال القطعة كلها ، مثلاً قد يكون أحد المؤدين هو الخنزير الذى يبنى البيت من القش ، بينما يمثل خمسة مؤدين بيت القش ، وقد يكون مؤدٍ آخر الذئب ، ينفخ الذئب البيت ويحدث انتقال سريع ، قد يصبح أحد المؤدين الذين يمثلون بيت القش الخنزير الثانى ، والمؤدى الذى يلعب الخنزير الأول قد يصبح حجرًا فى البيت الثانى ، هذا مثال أيضًا لكيف يمكن لتبديل ومرونة الشخصية أن يساعدا فى الانتقال ، والعكس بالعكس .

١٢ - الترقيم (أو التقطيع) Punctuation

الترقيم ، أو التقطيع هو تكنيك للمايم يستخدمه المؤدى لبناء القطعة كلها ، كل قطعة مايم تشبه قصة قصيرة : فالأجزاء الرئيسية مثل الفقرات ، والوحدات مثل الجمل ، والمقاطع (النقرات) مثل الكلمات والعبارات ، إن قطعة المايم بدون ترقيم / تقطيع لا يمكن قراءتها بالضبط مثل قصة قصيرة بلا علامات ترقيم .

يجب أن تتكون كل قطعة مايم من سلسلة من الحروف الكبيرة ، والنقط ، وأقواس الاقتباس لترشد عين المتفرج من خلال التخيل البصرى ، حين يقوم المؤدى بهذا جيدًا ستكون قطعة المايم سهلة كقصة قصيرة مكتوبة جيدًا .

قبل أن يفهم المرء كيف يتحقق الترقيم / التقطيع فى المايم ، عليه أن يفهم كيفية بناء قطع المايم :

أقسام المايم : Mime Sections

يمكن تقسيم قطع المايم إلى قسمين رئيسيين ، القسم هو جزء كبير من خط القصة ، مثلاً فى قطعة فردية بعنوان « الموعد الكبير » [٧] هناك أربع أقسام رئيسية :

١ - الاستعداد .

٢ - مغادرة المنزل .

٣ - قيادة السيارة إلى الموعد .

٤ - الوصول إلى بيت الحبيبة .

وحدات المايم Mime Units

كل قسم يمكن تقسيمه بدوره إلى وحدات ، والتى هى أجزاء أصغر وأكثر تحديداً من الفعل ، هناك وحدات أكثر بكثير من الأقسام فى قطعة المايم ، مثلاً القسم الأول ، « الاستعداد » يمكن تقسيمه إلى عشرين أو ثلاثين وحدة ، مثل :

١ - النظر فى الساعة .

٢ - الجرى إلى الدش .

٣ - أخذ دش .

٤ - التجفيف .

٥ - الجرى لدولاب الملابس .

٦ - التنقيب فى دولاب الملابس .

٧ - ارتداء الملابس .

٨ - البحث عن حذاء مفقود .

.... وهكذا .

نقرات (أو مقاطع) المايم Mime Beats

نقرات أو مقاطع المايم هى حركات فردية محددة والتى تشكل الوحدة ، وبشكل عام تكون النقرات / المقاطع مشكلة من حركة أو اثنتين ، لكن نادراً ما تكون أكثر من حركتين ، يمكن تقسيم وحدة « أخذ دش » إلى كثير من النقرات / المقاطع :

١ - جذب ستارة الدش .

٢ - فتح الدش .

٣ - الدخول تحت الدش .

٤ - إغلاق ستارة الدش .

٥ - تناول لليفة .

٦ - تناول للصابون .

٧ - فرك الجسم بسرعة .

٨ - إغلاق الدش .

٩ - الخروج من البانيو .

١٠ - تناول الفوطة .

١١ - التجفيف .

... وهكذا ، فى الواقع تكون النقرات / المقاطع مجهرية (ميكروسكوبية) حسب قدرة فنان المايم على التمييز ، قد يكون هناك مئات من النقرات / المقاطع فى قطعة فردية مدتها ثلاث دقائق .

قد يميل طالب المايم المبتدئ إلى التشريح أكثر من اللازم ، أى يحاول بشكل مجبر أن يقرر أى الأفعال تكون أقسامًا ، وأيها وحدات ، وأيها مقاطع ، وليس الأمر مهمًا بالنسبة له أن يميز الوحدات من الأقسام كما هى ليكون له منهج يمكنه به أن يقسم القطعة إلى أجزاء تتزايد صغرًا ، وبالتالى قابلة للهضم .

الترقيم / أو / التقطيع فى المايم يوفر القدرة على الفهم ، ويوفر الإيقاع اللذين يقرأ بهما الجمهور القطعة ، والتقطيع يوفر طاقة الابتداء ، وطاقة الإنهاء ، وطاقة التأكيد ، وطاقة الراحة فى كل قسم ، ووحدة ، ومقطع .

الترقيم / التقطيع الجسدى ، والترقيم / التقطيع الانفعالى

Physical Punctuation and Emotional Punctuation

مؤدى المايم يملأ كل علامات الاستفهام ، ونقاط التعجب عن طريق استخدام مجموعتين من المهارات : المهارات الجسدية ، تساعد فى توفير الترقيم / التقطيع من خلال تقنيات مثل التجمد ، والحركة البطيئة ، والتكرار، والطاقة الزائدة ، والقفزات المتقطعة ، والمهارات الانفعالية (مهارات التمثيل والعرض) تساعد فى توفير الترقيم / التقطيع من خلال تقنيات مثل الحركة المزدوجة ، الوقفة الطويلة ، التحديق ، نظرة الدهشة ، هز الرأس - باختصار بالسماح لما تشعر به الشخصية من الداخل أن يتكشف من خلال تعبير وجه صادق ومقتصد ، الترقيم / التقطيع الانفعالى يشارك فيه دائمًا التعبير الخارجى للإحساس الداخلى .

الترقيم / التقطيع الجسدى ، والترقيم / التقطيع الانفعالى لا يعملان منفصلين بل يعملان معًا ، أحيانًا فى وحدة وأحيانًا لا ، للمساعدة فى خلق صور بصرية مفهومة وصادقة ومسلية .

مثلاً فى مقطعى « تناول الصابون » و « فرك الجسد بسرعة » يمكن أن يعمل الترقيم / التقطيع الجسدى ، والانفعالى كالتالى : قد يستخدم المؤدى حركة جسدية

مبالغ فيها قليلاً ليشير لبدء الوحدة ، مثل طاقة إضافية فى تناول الصابون ، وقد يتبع هذا بتنهيدة استرخاء ضخمة تحت المياه (جمع بين التحرر الجسدى للتنفس والاستمتاع الانفعالى الصادق بالدش) ، هذا الجمع يعطى الجمهور « فصلة » يستريح فيها لثانية ، ثم يمكن للمؤدى أن يقوم بعدة حركات فرك سريعة ومتقطعة (ترقيم / تقطيع جسدى) ، تماماً مثل تدفق سريع (فى نطق) عبارة بسيطة ، وقد يتبع هذا حركة مزدوجة مكونة من النظر للساعة والوعى الانفعالى الذى يعبر عن أنه متأخر ، ثم ينهى المؤدى الوحدة بنقطة تصنعها نظرة بسيطة تخبر الجمهور أنه دائماً متأخر .

أكثر الترقيمات / التقطيعات قيمة لمؤدى المايم هى نقطة بسيطة (.) ، أو راحة قصيرة ، والحرف الكبير ، إن طالب المايم المبتدئ يتجاهلها بشكل متكرر ، المؤدى الجيد لا يبدأ إيماءة أبداً حتى يصل بما قبلها إلى الاكتمال ، هذا ما تفعله النقطة ، إنها ببساطة تنهى شيئاً .

وتبدأ الوحدة التالية بـ « حرف كبير » ، الحرف الكبير فى المايم هو تأكيد إضافى للطاقة التى يعطيها المؤدى للمقطع الأول للقسم أو الوحدة ، الاستخدام المناسب للنقطة أو الحرف الكبير كتكنيك جسدى أو انفعالى يزيد كثيراً من الوضوح فى المايم .

إن الترقيم / التقطيع فى المايم هو تقنية هامة من تقنيات العرض ، وهو ليس منفصلاً عن اقتصاد الحركة وتطويل الزمن وتبديل المساحة وتقنيات العرض الأخرى فى هذا الفصل ، فى معظم الحالات يحدد الترقيم / التقطيع كيف تستخدم (التقينات) الأخرى ، وترتبط معظم تقنيات العرض الأخرى هذه ارتباطاً شديداً بالتقطيع لدرجة أنها تشبه كثيراً التوائم المتطابقة ، لكن اقتصاد الحركة والترقيم / التقطيع حالة خاصة ، إنهما مثل التوائم السيامية ، فلهما هويتان منفصلتان ، لكنهما مرتبطان بشدة لدرجة أن أحدهما لا يعمل إلا فى حضور الآخر .

١٣ - الخيال Imagination

لقد تم الاحتفاظ بالخيال حتى النهاية لأنه « الأم الكبرى » للتقنيات الأخرى ، من رحم الخيال تتولد كل تقنية عرض أخرى ، والحالة الصحية لـ « الخيال الأم » يحدد صحة الأفكار الوليدة الجديدة والتقنيات الطفلة ، كما يعتمد رعاية نمو ونضوج هذه الأفكار والتقنيات على أمومة الخيال .

بالنسبة لبعض المؤدين يعتبر الخيال المبتكر والخلاق هدية ، إنه يبدو وكأنه يجيء بشكل طبيعى ، كما لو كان « من الآلهة » ، لكن لابد أن يعمل معظم المؤدين باستمرار على تطوير الخيال ، العمل على الخيال يعنى تدريب فاعلية كل الاحتمالات بحيث يتم إزالة الحواجز المانعة ، وتزرع بذور الإبداع ، ونصل بحقل الإبداع إلى الحصاد الكامل ، الحاصد الحريص سيختار عندئذ أفضل الثمرات فقط ليقدمها للجمهور ، والزارع المبدع عن حق لن يكون مكتفيًا بزرع نفس الثمرات المرة بعد المرة ، سيكون راغبًا فى المخاطرة ، سيحاول الزارع الخلاق أن يربى ثمرات مختلفة ، وحتى قد يقوم بتهجين الثمرات لكى يخلق شيئًا جديدًا تمامًا ، إن مؤدى المايم يزرع حقول الخيال لديه بنفس الطريقة ، إنه يعد الأرض لأفكار جديدة ، ويزرع ، ويروى ، ويغذى أفكاره ، وهو يكون راغبًا فى أن يزرع أفكارًا جديدة وتجريبية ، وهو راغب فى أن ينجو من فشل المحصول أو جفاف الأفكار ، وهو راغب فى أن يلقح ويهجن الأفكار ، ويبتكر أفكارًا جديدة ، لكن فوق كل شىء إنه يكون راغبًا فى السماح للجمهور - كمتنوق - بالكلمة الأخيرة حول كفاءة المحصول .

ملخص

يتضمن عرض المايم منطقتين رئيستين للتركيز : الأفكار والتقينات ، عرض المايم يكون معتمداً على المزج الناجح بين الاثنين .

الفكرة هى موضوع القطعة ، هناك خمس طرق أساسية يستخدم بها الموضوع ، قد تكون القطعة :

١ - موجهة بشكل كوميدى .

٢ - موجهة بشكل جاد .

٣ - موجهة بشكل كوميدى وجاد معاً .

٤ - موجهة نحو بيان .

٥ - موجهة نحو التعليم .

يجب أن يطور مؤدى المايم نوعين من الطاقة : طاقة المؤلف المسرحى وطاقة الممثل ، طاقة المؤلف المسرحى تؤسس وتطور الفكرة ، وطاقة الممثل تضع الفكرة أمام الجمهور .

التقنية هى الأداة التى يستخدمها المؤدى ليقوم بعمله ، وهناك فئتان رئيسيتان لتقنيات المايم : التقنيات الجسدية وتقنيات العرض ، التقنيات الجسدية هى مهارات الحركة الجسدية وتناقش فى فصول أخرى ، وتقنيات العرض هى تقنيات تمثيل المايم ، هناك ثلاث عشرة تقنية عرض رئيسية :

١ - الدافع : وهو قدرة المؤدى الأساسية على خلق الحركة من مشاعر داخلية صادقة .

٢ - اقتصاد الحركة : أى حفظ وصيانة الحركة الجسدية .

٣ - الزمن : اقتصاد الزمن وتبديل الزمن من أجل تأثير خاص .

٤ - المساحة : اقتصاد المساحة وتبديل المساحة من أجل تأثير خاص ، استخدام المساحة ، واستخدام المساحة « الداخلية » .

٥ - الشخصية : خلق الشخصية وتبديل الشخصية من أجل تأثير معين .

٦ - الحضور المسرحى : ثقة المؤدى بالذات ، الكاريزما ، والحضور الفردى والجماعى .

٧ - التنوع الايقاعى : إدماج حركات ذات إيقاعات متنوعة .

٨ - الأثاث ولوازم التمثيل (الإكسسوارات) استخدام قطع الأثاث وقطع الإكسسوار الحقيقية فى المايم ، استخدام المؤدين كأثاث ، وأداء قطع الأثاث وقطع الإكسسوار بالمايم .

٩ - عمل التفاصيل : خلق الإيهام بالأشياء فى المايم (غالبًا بالأيدى) واستخدام الأسئلة الاستدعائية الأساسية .

١٠ - اللحظات الانتقالية : الحركات الفردية والجماعية التى توصل بين الصور .

١١ - البؤرة : قدرة المؤدى على التحكم فى انتباه الجمهور بأخذ ، وإعطاء ، ومزج البؤرة .

١٢ - الترقيم أو التقطيع : استخدام الترقيم / التقطيع الجسدى والانفعالى لبناء قطع المايم بوضوح إلى أقسام ووحدات ومقاطع .

١٣ - الخيال : البئر الذى تسحب منه كل تقنيات العرض الأخرى .

هوامش

(١) هــذه هـى الترجمة الحـرفية لعنوان هـذه القصـة ، The Little Red- Riding Hood ، لأن بطلة القصة فتاة صغيرة ترتدى عباءة حمراء تنتهى بغطاء للرأس ، وتستعملها لركوب الجواد أو للخروج بصفة عامة ، وهذه القصة معروفة فى مصر بعنوان « ذات الرداء الأحمر » ، المستخدم لاحقًا (المترجم) .

(٢) ابتكرها وعرضها أصلاً ميلتون بيرس (Milton Pierce) .

(٣) فى الأصل Playpen وهو بناء صغير يشبه حجرة صغيرة بلا سقف وجوانبها عبارة عن قضبان ، حتى يلعب الطفل الصغير داخله فى أمان (المترجم) .

(٤) هى مَلَكة أو قوة خاصة لدى بعض الناس تمكنهم من التأثير فى الآخرين وجذب انتباههم ونيل إعجابهم ، بعض نجوم السينما ، أو القادة السياسيين ، إلخ يمتلكون هذه الخاصية بحيث – عند ظهورهم – لا يملك الجمهور إلا متابعتهم ، وحيث أن عبارة « قوة التأثير » التى أستخدمها بين الحين والآخر ، لا تكفى لوصف هذه الخاصة فقد استخدمت الكلمة الأصلية ، وهى معروفة ، فى العنوان (المترجم) .

(٥) بطلة قصة الأطفال المشهورة ، « سنو هوايت والأقزام السبعة Snow White and the Seven Dwarfs وفيها تحاول الساحرة – التى هى فى الواقع الملكة الغيور من جمال وشباب « سنو هوايت » – أن تجعلها تأكل تفاحة مسمومة . (المترجم)

(٦) عرضها تونى مونتانارو فى فيلم المايم .

(٧) ابتدعها وعرضها فى الأصل چون كاسير (John Kassir) .

(٤) المايم الحرفى

Literal Mime

يمكننا أن نرى المايم الحرفى فى عدة أشكال ، لكن هناك أربع بنيات رئيسية : القطعة الفردية (صولو) الكوميدية ، والقطعة الثنائية (دويتو) الكوميدية ، والقطعة الثلاثية الكوميدية ، والقطعة الفردية أو الثنائية الجادة والمتركزة حول شخصية ، والصولو الكوميدى هو البناء الأكثر شهرة فى العالم ، وهو معقد ومُفصَّل ، ويعتمد كل من الدويتو الكوميدى والثلاثى الكوميدى على مبادئ الصولو الكوميدى ، ولهذا سيُناقش الصولو الكوميدى بتفصيل كبير ، ثم ستتم مناقشة الدويتو والثلاثى الكوميدى فيما يتعلق به ، أما الصولو أو الدويتو الجاد والمتركز حول شخصية فهو استخدام متفرد للمايم الحرفى ، وستتم مناقشتهما فى النهاية .

القطعة الفردية (الصولو) الكوميدية The Comic Solo

الصولو الكوميدى هو أهم بنية فى المايم تكون تحت تصرف مؤدى المايم ، وهو بالتأكيد أقدمها ، كما أنه البنية التى تتمتع بأكبر قدر من التعرض والانكشاف ، ويجب التمكن من الصولو الكوميدى قبل أن يستطيع المؤدى أن يقول أنه قد تمكن من فن المايم .

يتبع الصولو الكوميدى نمطًا بنائيًا بسيطًا يسمى " الفكرة السعيدة " ، فى أبسط أشكاله يشرع شخص متوسط وعادي فى عمل شىء ، وهو يمر خلال سلسلة من العقبات أو الصراعات ، وفى النهاية تُحلُّ الصراعات ، وفى الشكل الأكثر تعقيداً من " الفكرة السعيدة " ، تشرع شخصية لها وجهة نظر تجاه نفسها أو تجاه موقفها فى القيام بشىء بسيط إلى حدٍ ما ، ويواجه عقبة أو تعقيد لابد أن يتغلب عليه ، وينتج عن المواجهة صراع ، ومن هذه النقطة ربما يتطور الصراع بشكل مرح ، أو قد تنشأ بشكل متصاعد صراعات مرحة أخرى لها علاقة بالموضوع ، وتستمر هذه الصراعات حتى تنتصر الشخصية على الصراعات ، أو - فى حالات نادرة - تهيمن عليه الصراعات (بطريقة مرحة) أو تقيم الشخصية سلامها مع الصراعات .

سواء كان طول الصولو الكوميدى دقيقة ونصف أو ثلاث دقائق أو خمس دقائق ، فإن " الفكرة السعيدة " تكون عادة هى الصيغة أو التركيبة البنائية .

الفكرة الكوميدية The Comic Idea

أحد المهام الصعبة لمؤدى المايم الكوميدى هى العثور على فكرة جيدة ، هنا تنقسم طاقة المؤدى إلى نصفين لفترة ، فالمؤدى يقسم طاقته بين طاقة المؤلف المسرحى وطاقة الممثل ، وتتجه طاقة المؤلف المسرحى للمؤدى إلى العمل أولاً على ابتكار فكرة لها فاعلية كوميدية .

عادة لا يكون هذا سهلاً لطالب المايم المبتدئ ، هناك بالطبع أشخاص لديهم موهبة فى الكوميديا ، بعض الناس " يفكرون بشكل مضحك " ، بالضبط كما أن بعض الناس " يفكرون بشكل مفهومى " ، لكن هذا لسوء الحظ يكون غير عادى ، وبالنسبة لمعظم مؤدى المايم يكون إيجاد فكرة مايم جيدة نوعًا من الكفاح .

اختيار عنوان Selecting a Title

ربما يكون مفيداً للمؤدين المبتدئين فى المايم أن يفكروا فى فكرة كوميدية فى شكل عناوين صولو محددة ، بدلاً من مفاهيم معقدة .

هناك فئات متعددة للأفكار تمدنا باحتمالات عناوين محددة للعروض الكوميدية .

رياضات	هوايات ونشاطات
لاعب الجولف	جليسة الأطفال
مباراة التنس	الخياطة
بطل كرة القدم	المثّال
عامل الإنقاذ	فزورة الصورة المقطعة
حكم المبارة	البستانى

وظائف	شخصيات
عامل التصليح	السيدة العجوزة
الحلاق	المتشرد الصعلوك
عازف البيانو	الأم الجديدة
جامع القمامة	الجد
رجل الشرطة	الأرستقراطى

أحداث	حكايات الجن وفانتازيا
الموعد الغرامى	يوم مع الآنسة موفات الصغيرة
الحفل المفاجئ	موسى يتلقى الوصايا العشر

الصباح التالى	ورشة سانتا
الزفاف	أصغر الملائكة
السباق	الشحاذ المرتب

مواقع / أماكن	**أشياء غير حية**
السيرك	آلة فحم الكوك
المغسل	هارڤى دقاق الحائط
دار الجنازات	ثيودور عدَّاد المرور
غرفة العمليات	لارى جزَّاز العشب
محل الطعام	

من المحتمل أن تطور إمكانات كوميدية أكثر بإضافة كلمة وصف أو كلمتين للعناوين : " الموعد الغرامى الهام " ، " طبيب التشريح الغائب الذهن " ، " محترف التنس " ، " جليسة الأطفال الجديدة " ، " بائع المكنسة الكهربائية من الباب / للباب " ، ومحتمل أيضًا تجميع الفئات : " لاعب الجولف الجراح " ، " سنو هوايت تذهب إلى المغسل " ، " البستانى ولاعب الجولف " ، " رابونزل تذهب للكوافير " ، " فزورة العملاق للصورة المقطّعة " .

مجال آخر للتجميع الفعّال للعناوين نجده فى الشخصيات المتعارضة أو المضحكة فى وضعها جنبًا إلى جنب : « الفتاة الصغيرة والصعلوك » ، " الباليرينا العروسة والجندى اللعبة " ، " الضخم الثقيل والطائر الأزرق " ، " الطائر المغرد والقط " ، " المصارع والسيدة العجوز " (انظر ملحق " أ " لقوائم بعناوين صولو كوميدى مقترحة فى كل الفئات) .

من المهم أن نتأمل فى انتحال الأفكار فى المايم ، عناوين المايم لا تنتمى لمؤدٍ واحد ، إنها عالمية ومفتوحة لأى تفسير يقدمه المؤدى ، هناك احتمالات كثيرة لقطعة عنوانها

" لاعب الجولف " بقدر ما هناك مؤدون مايم يعرضونها ، لقد رأيت على الأقل عشرين قطعة مايم بعنوان " البستانى " وكلها مختلفة (وكثير منها مضحك) كل واحدة منها كانت متفردة ، لأن لكل منها شخصية مختلفة ، وتطور مختلف ، ونهاية مختلفة .

على أية حال هناك شكل للسرقة فى المايم يتجنبه المؤدون المحترفون ، هذا الانتحال يتضمن قطع المايم التى رأى المؤدى فنانى مايم آخرين يعرضونها ثم يعرضها هو بنفس الطريقة ، مدعياً أن العمل ينتمى إليه ، هناك فهم بين فنانى المايم المحترفين أن الواحد منهم لا يعرض قطعة لفنان مايم آخر ما لم يكن لديه إذن بذلك .

التطور المبدئى Initial Development

بمجرد أن يقوم المؤدى بتشغيل طاقته كمؤلف مسرحى ليختار فكرة كوميدية ، فيجب أن يستدعيها (تلك الطاقة) ليطور فكرته ، وسواء كان المؤدى يفضل تطوير فكرته على الورق أو فى رأسه ، فيجب أن يعمل على الفكرة قسماً قسماً ، عند هذه النقطة فهو لا يحتاج لأن يخطط كل وحدة ومقطع ، لكنه يحتاج لأن يقرر الأقسام الرئيسية للقصة .

المايم الصولو يتطور عادة فى ثلاث أو خمس أقسام رئيسية ، بمعنى أنه يتم تطوير من ثلاث إلى خمس صراعات ، أو صراع رئيسى واحد يتطور فى ثلاث إلى خمس طرق .

مثلا ، هاك باختصار الخطوط الخارجية لصولو بعنوان " الذبابة " (١) :

١ - الذبابة على الأنف .

٢ - الذبابة على القدم .

٣ - الذبابة تقوم بحركات طيران فذة .

٤ - المطاردة .

٥ - النهاية .

رجل جالس ويقرأ الجريدة ، يبدأ القسم الأول حين تدخل الذبابة الحجرة وتستقر على أنف الرجل ، ويبدأ القسم الثانى حين تستقر الذبابة على قدم الرجل ،

والقسم الثالث يبدأ حين تبدأ الذبابة القيام بحركات چيمنازية طائرة ، والطـــيران فى أرجاء الحجرة وتضاعف من إزعاج الرجل ، ويبدأ القسم الرابع - الآن لم يعد الرجل قادراً على القراءة بسبب تصميمه على القضاء على الذبابة - حين يـــبدأ مطاردة مجنونة وراء الذبابة بالجريدة ، فيما بعد فى البروڤة يزيد المؤدى من تطوير كل قسم من هذه الأقسام فى وحدات ومقاطع ، ويطور نهاية للقطعة خلال عمليات ستُناقَش لاحقًا .

نادراً ما يكون للصولو الكوميدى أقل من ثلاثة أقسام رئيسية ، وما لم يكن الصولو الكوميدى أكثر من خمس دقائق ، فنادراً ما يكون به أكثر من خمس أقسام ، وتعتبر ممارسة جيدة أن يتمثل المؤدى هذه الأقسام الرئيسية قبل أن يبدأ فى تطوير الوحدات والمقاطع الأكثر تحديداً .

من الصعب أن تطور قطعة مايم لم يتم تقسيمها إلى أجزاء يمكن تدبيرها ، مثلما هو صعب أن تكتب مقالاً دون تخطيط تمهيدى واضح .

النهايات Endings

تكون النهايات مدعاة للسخط ، فالبحث عن نهايات جيدة يمكن أن يصيب مؤدى المايم بالجنون ، من المحتمل أن يختار المؤدى عنوانًا جيداً ، ويتخيل عدة أقسام متطورة ، وحتى يقوم بعمل وحدات ومقاطع معينة فى البروڤة ، لكن يظل غير قادر على إيجاد نهاية مناسبة للقطعة ، ليس هناك شك أن النهايات صعبة ، لكن لابد من وجود نهايات سواء كان صعبًا إيجادها أم لا ، ولابد أن تخلقها طاقة المؤلف المسرحى فى المؤدى .

الغرض من النهاية هو تجميع كل الفعل / الحدث فى نتيجة / خاتمة (وفى شكل مرح كما هو مأمول) ووضع علامة التنقيط النهاية على القطعة ، ونهاية القطعة بأكملها مختلف عن نهاية القسم ، وحتى القسم الأخير ، النهاية الأخيرة تكاد تكون قسماً فى ذاتها ، لقد رأيت قطع صولو لا حصر لها حاول فيها المؤدى بلا نجاح أن يُنـــهى القطعة ببساطة عن طريق التوقف بعد القسم الأخير ، النهاية الكوميدية الجيدة تربط كل شىء فى القطعة معًا ، وليس فقط القسم الأخير .

النهاية " الخاطفة "[٢] : هناك عدة طرق لإنهاء الصولو الكوميدى ، الأولى تسمى " الخاطفة أو المباغتة " ، وهى نهاية غير متوقعة على الإطلاق ومضحكة بشكل صاخب ، والنهايات الخاطفة الجيدة نادرة وصعبة للغاية فى الوصول لها .

ويرى مثال للنهاية الخاطفة فى الصولو المعنون " الذبابة " المذكورة خطوطه الرئيسية عاليه : بعد أن يطارد الرجل الذبابة فى أرجاء الحجرة بحركات غريبة ومضحكة ، يصيب الذبابة أخيراً بالجريدة ، وتسقط الذبابة ببطء على الأرض ، ويرى الجمهور هذا فى الطريقة التى يتتبع بها الرجل سقوط الذبابة بعينيه ، ثم يخطو الرجل فوق الذبابة و " يسحقها " على الأرض ، ثم يمشى الرجل بعيداً عن الذبابة ، ظانًا أن الذبابة قد ماتت ، لكنه يستدير لأنه سمع شخصًا يناديه ، يبدو أنها الذبابة ، يعود الرجل ليتحقق ، ينحنى ليسمع ما ستقوله الذبابة ، ثم ينحنى أكثر بعدم تصديق كامل ، ليفحص جثة الذبابة ، وبمجرد أن تلمس يده الذبابة ، ينطرح بحركة چودو على الأرض ، واضح أن الذبابة هى التى فعلت به ذلك .

إنه مثال ممتاز لنهاية خاطفة ، فالنهاية تتحقق على ثلاث مستويات : المستوى الأول مفهومى ، فالمرح يأتى من إدراك أنه رغم عدم وجود طريقة محتملة لإمكانية أن تكون الذبابة حية ، فالذبابة ليست حية فحسب ، بل من الواضح أنها لم تمس ، وهذا سار للجمهور لأن الذبابة تبدو باعثة على البهجة وواسعة الحيلة ولا يريد أن يراها تموت رغم أنها حشرة مزعجة ، المستوى الثانى للنهاية يوجد فى البهجة البصرية الخالصة لمشاهدة المؤدى (يُشقلِب) نفسه بطريقة الچودو على المسرح ، والمستوى الثالث للنهاية هى عدم توقُّعها .

من المثير أن تستكشف نهاية مباغتة جيدة ، لكن ليس ضروريًا أن يكون لديك نهاية مباغتة لتنهى كل صولو كوميدى ، ورغم أنه من الضرورى أن يكون لديك نهاية ، فهناك وسائل أخرى .

النهاية " المربوطة معًا " : طريقة ثانية لإنهاء القطع الكوميدية هى ببساطة أن تربط خيوط القصة ، مثلا فى صولو بعنوان " الصبى ، والكلب ، والبالون " [٣] ، يمشى صبى صغير مع كلبه فى الحديقة ، ويشترى بالونًا كبيراً يبدو أن به قوى

سحرية ، يتصارع الصبى مع البالون الذى يجذبه لأعلى ، والكلب الذى يجذبه فى اتجاه آخر ، ويمر الصبى بسلسلة من الأفعال محاولاً أن يتعامل مع كلا البالون والكلب ، وأخيراً يصل إلى حل لورطته ، يربط مقود الكلب بخيط البالون ويراقب البالون وهو يجذب الكلب ببطء لأعلى وبعيداً عن النظر .

نهاية " غسيل اليد " : نهايات " غسيل اليد " تأتى فى نهاية قطع الصولو التى كان تطور الأقسام فيها مضحكًا فوق العادة ، بحيث أن النهاية نفسها لا تحتاج لأن تكون مضحكة أو مبهرة ، ويكفى فى نهاية كهذه بالنسبة للشخصية أن يقوم ببساطة " بغسل يده " من الموقف ، وتصلح مثل هذه النهاية لو كان الجهور قد " قُتل ضحكًا " وأصبح مستعداً للراحة .

يمكن رؤية مثل هذه النهاية فى صولو بعنوان " عامل غسيل النوافذ الجديد " فى هذه القطعة الشخصية لا تعرف شيئًا على الإطلاق عن الوظيفة ، وهى تمر من خلال سلسلة من المواقف المضحكة بشكل هيستيرى مع اختيارات جسدية مثيرة بصريًا ، وتشتبك بالبكرة وتتعلق مائلة خارج السقالة ، وتسقط من السقالة وتستقر على سارية علم ، وتتسلق سارية العلم ومنها إلى نافذة غرفة النوم ، ويلقيها عاشقان خارجًا من غرفة النوم ، وتسقط خمس طوابق ، لكن طائراً يمسك بها ويعيدها إلى السقالة ، مسببة " لخبطة " على النافذة فى طريقها ، وأخيراً تدرك الشخصية أنها الآن الساعة الخامسة ، فتنزل السقالة ، وتنصرف لتعود فى يوم آخر ، ويدرك الجمهور بالطبع أن النافذة الوحيدة التى حاولت الشخصية تنظيفها ليست نظيفة فحسب ، بل إنها فى الواقع أكثر قذارة مما كانت عندما بدأت .

نهاية " الدائرة الكاملة " : نهاية " الدائرة الكاملة " تعيد الشخصية فى نهاية القطعة إلى حيث بدأت فى البداية ، إما حرفيًا أو بشكل مفهومى ، الصولو الذى عنوانه " الهروب " له نهاية " الدائرة الكاملة " ، يهرب محكوم عليه من الزنزانة ، ويمر خلال سلسلة متقنة من الأفعال أو الحركات ، يفتح أبوابًا ، يصعد سلالم ، يحفر أنفاقًا ، يعوم فى أنهار ، ويجرى مسافات بعيدة ، ويزحف تحت حواجز ، وغيره وغيره ، وأخيراً يقترب من باب ، ويفتحه ببطء ، ويدخل الحجرة ، ويضىء النور ، ويكتشف أنه قد عاد إلى الزنزانة .

النهاية " الجسدية " : النهاية " الجسدية " تتحقق من خلال استخدام حركة أو سلسلة من الحركات مثيرة بشكل بارع وتكون مبهرة بصريًا لدرجة أن الجمهور لا يحتاج لرؤية المزيد ، نهاية الصولو " الذبابة " ، المستخدم عاليه كمثال للنهاية الخاطفة ، يمكن أن تخدم أيضًا كتوضيح للنهاية الجسدية ، مثال آخر نجده فى صولو بعنوان " قافز المظلات " ، يقع الصولو بأكمله فى طائرة ، والشخصية تقوم بسلسلة من المناورات (الـ تكتيكات) الخادعة المضحكه لكى يتجنب القفز ، لكنه حين يقفز فى النهاية ، يستخدم المؤدى قفزة مبهرة خلال الهواء وتكنيك طيران رشيق بقدم واحدة ليبين كم يكون الطيران فى الهواء جميلاً بالفعل ، مثل هذه الحركة ، ولو تم أداؤها جيدًا ، يمكن أن تحبس الأنفاس ، إنها صعبة فى أدائها وجميلة فى مشاهدتها ، لن تحتاج الجماهير إلى مزيد كنهاية .

نهاية " العنوان " : نهاية " العنوان " تكون معتمدة على عنوان القطعة فى تأثيرها ، إن العنوان الذى يبدو عاديًا بما يكفى حين يتم إعلانه فى البداية ، قد أخفى داخله تنبؤا أو إنذارًا بالنهاية ، العنوان يعد الجمهور بشكل غامض لمفاجأة فى نهاية الصولو ، مثال لذلك هو قطعة " لص القطط " [٤] : لص يقتحم منزلاً ويمر بسلسلة من العقبات ، ويناضل فى محاولة مستميتة ليسرق شيئًا ثمينًا ، ويجد أخيرًا ما يريده ويضعه بحرص فى حقيبته ، ثم يعيد اقتفاء خطواته بحذر حتى يخرج من المنزل ، وحين يكون آمنًا من الإمساك به ، يفتح الحقيبة بحذر ويُخرج قطيطة .

فيما يلى وصف لكيف يمكن إنهاء صولو واحد بستة طرق مختلفة ، المفترض أن يساعد المثال فى توضيح نهايات الصولو المختلفة التى تم وصفها للتو :

الصولو بعنوان " إنسان أم فأر ؟ " يبدأ الصولو بشخصية جالسة فى مقعد غرفة معيشة تقرأ جريدة ، ترى فأرًا يجرى عبر الأرضية إلى ثقب فى الحائط ، عندئذ تقوم الشخصية بسلسلة من المجهودات لقتل الفأر ، كل جهد يكون أكثر مبالغة مما قبله ، أولاً تعد المرأة مصيدة فئران بسيطة ، ثم تستخدم مقلاعًا أو " نبلة " ، ثم هراوة ، فمسدس ، وأخيرًا تستخدم مدفعًا ، المرأة فى تعصبها تشن حربًا بالمعنى الحرفى على الفأر ، وبالصدفة يهرب الفأر من كل هجوم .

ما بعض النهايات المحتملة لهذا الصولو ؟

نهاية " خاطفة " : حين تطلق المرأة المدفع على الفأر ، يحدث انفجار ضخم ، يتخيل الجمهور المنزل فى خراب شامل ، تهرب المرأة راضية أن المهمة تم أداؤها لكن أثناء انصراف المرأة ، يسمع الجمهور (على شريط) صوت الفأر الصغير الحاد الذى يبدو بشكل مريب مثل الضحك .

نهاية " مربوطة معًا " : بعد أن تم إطلاق المدفع والمنزل قد تهدَّم ، ينظر كل من المرأة والفأر إلى بعضهما ، هناك لحظة هدنة واحترام متبادل بينهما ، ثم تلتقط المرأةُ الفأرَ برفق وتضعه فى جيبها ، ويخرجان معًا .

نهاية " غسيل اليد " : بعد إطلاق المدفع ، " تمسح المرأة يدها " ببساطة بإحساس بالحسم والنجاح ، لكن كما فى معظم نهايات " غسيل اليد " ، هناك مفارقة مرتبطة بالخاتمة ، المفارقة هنا أنه بينما " تمسح " الشخصية " يدها ، عليها أن تخطو فوق أكوام من الدبش لتعود إلى مقعدها ، لاشىء من هذا يبدو أنه يهم بالنسبة للشخصية ، الشىء الوحيد الذى يبدو مهمًا هو أن الفأر قد هُزم ، مهما كان الثمن .

نهاية " الدائرة الكاملة " : مشابهة للنهاية السابقة ، بعد إطلاق المدفع تعود الشخصية إلى المقعد ماشية على أكوام من الدبش فى طريقها ، المقعد لم يمس رغم أن باقى المنزل قد تهدم تقريبًا ، تلتقط الجريدة وتنفض عنها التراب ، وتستمر فى القراءة ، بالضبط كما كانت حين بدأت القطعة .

نهاية " جسدية " : بعد إطلاق المدفع ، تعود الشخصية إلى المقعد راضية بنجاحها ، ثم يسمع الجمهور (من خلال استعمال شريط) صوت قنبلة تمر فى الهواء ، وتحدث وقفة قصيرة ، يتبعها صوت انفجار ، تطير الشخصية فى الهواء ، وتهبط فى سلسلة من الشقلبات والتكورات البهلوانية (الأكروباتية) العكسية المبهرة ، ثم تنظر إلى أعلى فى دهشة (لكى تؤكد للجمهور أن المؤدى لم يصب بأذى) ، منبهرة لكن مهزومة .

نهاية " العنوان " : فى هذه النهاية يفوز الفأر باليد العليا عن طريق استخدام سلاح نارى أكثر تفوقًا بكثير ، وتُجبِر المرأة على الإذعان ، زاحفة إلى خارج المسرح بطريقة " شبيهة بالفأر " ، تاركة انطباعًا أن الفأر هو " رجل " الموقف .

لكى نوجز ، يجب أن يستدعى المؤدى في إعداده لصولو كوميدى طاقة المؤلف المسرحى لديه ، وعن طريقها يقوم بتركيز الصولو الذى يخصه من خلال اختياره للعنوان ، ويشيد بنيةً أساسية من ثلاث إلى خمس أقسام ، ويستكشف نهايات محتملة ، ثم يحين الوقت لطاقة الممثل عند المؤدى لتتولى الزمام ، لو أدت طاقة المؤلف المسرحى مهمتها جيداً ، فسيكون لطاقة الممثل الأدوات التى ينجو بها فى المهمات الباقية .

سيتكون قدر كبير من تطور النقاط المحددة فى الصولو خلال البروفات ، ومحتمل بالنسبة للقطع أن يتم خلقها كلية على الورق أو فى رأس المؤدى قبل البروفة ، لكن ليست هذه فى العادة هى الحالة ، والبروفة بالنسبة لمعظم المؤدين تكون وقتاً مقدساً ، البروفة هى أكثر أدوات العمل قيمة تحت تصرف المؤدى ، فى البروفة عادة يتم اختبار الخط الرئيسى وإتقانه ، والتدرب على الوحدات والمقاطع المحددة ، لكن فى البروفة أيضاً يتم اكتشاف أفكار أخرى ، ولهذا يكون جوهرياً أن تستخدم كلا الطاقتين المؤلف المسرحى والممثل خلال البروفات ، وتكون فكرة جيدة أيضاً للمؤدى أن يحمل معه أجزاء من كلا الطاقتين خارج البروفات حين يكون منهمكاً فى تطوير صولو ، كثير من النهايات نشأ فى البروفة ، لكن كثيراً من النهايات الخاطفة تم اكتشافها تحت " الدُش " .

الشخصية Character

الشخصية هى واحد من أهم المفاتيح للصولو الكوميدى ، الشخصية الكوميدية الجيدة تكون مثيرة للاهتمام مثيرة للتعاطف ، وقابلة للتصديق ، وبشرية للغاية .

مصداقية الشخصية Believability of Character

رغم أن الشخصية الكوميدية قد تصدر أحياناً رد فعل لموقف ما بمبالغات ، وقد تكون المواقف التى تواجهها مجنونة ، فالشخصية يجب تصويرها بأمانة ضمنية ، إنها أمانة المؤدى (التى يراها الجمهور كأمانة الشخصية) هى التى توفر للجمهور فتحات يمكنه من خلالها أن يرى إنسانيته منعكسة فيها .

فى المايم الكوميدى الجيد تواجه الشخصية الصادقة والقابلة للتصديق والمثيرة للتعاطف سلسلة من المواقف العجيبة والشاذة ، ورغم أن الشخصية تحاول أن تعالج

هذه المواقف بحلول مبالغ فيها وغريبة ، فإن استجاباتها تحتفظ دائمًا بجوهر المصداقية الإنسانية .

أحد مواطن الثراء فى المايم أنه يسمح بتدفق كامل للخيال : فيمكن لآلات البيانو أن تتحول إلى سيارات ، ويمكن للذباب أن يُصارع الرجال بشقلبة چودو ، ويمكن للناس أن يسقطوا من مبنى مكون من خمسة طوابق دون ضرر .

وما يحفظ هذه الخيالات من أن تصبح لا علاقة لها بالتجربة الإنسانية ، هو الصدق والمصداقية الأصلية للشخصيات التى تمر بتجربة هذه الأحداث ، والمؤدى يُرسى المصداقية عن طريق طبيعة ردود أفعال شخصيته تجاه العالم ، لو كانت ردود أفعال الشخصية مزيفة فالجمهور لن يصدق ولن يضحك ، ولو كانت ردود أفعال الشخصية صادقة فسيصدق الجمهور ، ولو كانت عناصر الكوميديا الأخرى موجودة فسيضحك .

الشخصية - فيما عدا فى أكثر الأساليب فظاظة أو تحررًا - لا يبالغ فيها مثل الحدث / الفعل ، فالشخصيات التى يتم تصويرها كمهرجين مبالغ فيهم تكون مرحة فقط على مستوى سطحى ، والشخصيات التى يكون لها إنسانية أعمق تلهم ضحكًا ذا رنين ، فى بَسَمات استرجاعية وضحكات خافتة بعد أن ينتهى العرض بوقت طويل .

وجهة نظر تجاه الشخصية Point of View Toward Character

تحتاج شخصية المايم الكوميدية إلى وجهة نظر إما تجاه العالم الذى تعيش فيه ، أو تجاه الموقف الذى تواجهه .

إحدى الطرق لخلق وجهة نظر هى النظر إلى التضادات فى موقف محتمل ، على سبيل المثال فى قطعة بعنوان " السائر على حبل البهلوان " تكون وجهات النظر التى تأتى من فحص التضادات هى السائر على الحبل الذى يكون خائفًا من الأماكن المرتفعة ، والسائر على الحبل الذى هو جديد على المهنة ، أو السائر على الحبل البديل ، والسائر على الحبل الذى يكون مهرجًا لكنه غير كفؤ .

تجميعات أخرى للشخصيات والصفات التى بها مفارقة تتضمن احتمالات مثل سباك نظيف ومرتب بشكل شديد الحساسية ، وغاسل النوافذ الذى يكون ضوضائيًا ،

وعامل النقل الذى هو كسول ، والصيدلى الذى يكون مهملاً ، وبالع السيف القصير النظر ، وسندريللا العدوانية ، وسنوهوايت الشبقة .

قابلية الشخصية لأن تكون مألوفة Familiarity of Character

تشترك كل شخصيات المايم الكوميدية المصممة جيداً فى صفة واحدة : أنها تنقل الإحساس بأن الجمهور يعرف الشخصية جيداً عند نهاية القطعة ، يجب أن يوصل مؤدى المايم سمة الألفة هذه فى وقت قصير جداً ، فليس لديه الوقت ليطور الشخصية ، والذى هو متاح للمؤلف المسرحي والممثل فى مسرحية منطوقة ، يجب أن ينجز مؤدى المايم هذه المهمة دون مساعدة من الكلمات ، ذلك متطلب فنى آخر للمايم والذى يساعد فى جعله متفرداً .

ليس فقط من المحتمل بالنسبة لمؤدى المايم أن يخلق شخصية مشوقة فى وقت قصير بل إنه ضرورى تماماً ، وهو ممتع أيضاً لكل من المؤدى والجمهور ، وهو يكاد يكون بالنسبة للجمهور تجربة بدهية أو غريزية .

قابلية الشخصية لأن تكون مثيرة للإعجاب Likability of Character

يجب أن تكون الشخصية التى يخلقها المؤدى مثيرة للإعجاب إلى حد ما ، حتى لو كان الجمهور لا يوافق على كل شىء تفعله الشخصية ، فالشخصية يجب أن يكون بها بعض العناصر الإنسانية الجذابة ، أو المتوازنة ، الشرير المطلق لن يكون مرحاً ، قد يكون للشخصية مظهر الشر لكنها يجب أن تمتلك جوهراً إنسانياً لكى يهتم الجمهور بما يكفى لأن يضحك منها .

الشخصيات تتألم Character in Pain

لا يجب أن تظهر شخصيات المايم الكوميدية كما لو كانت فى ألم حقيقى ، الألم الواقعى ليس مضحكاً ، لكن الألم القصير المدى الموحَى به يمكن أن يكون مضحكاً ، مثلاً شخصية يوقعها أحدهم ، ويقوم المؤدى بسقطة محكمة ومثيرة بصرياً ، ويكون رد فعله المسح على مؤخرته و " تكشيرة " سريعة ، ثم يقفز على قدميه ويطارد مهاجمه ، مثل هذا الحدث يمكن أن يكون مضحكاً لو كان قصيراً ولو لم يخف الجمهور أبداً من أن يصاب المؤدى بالأذى فعلاً .

نفس الفعل يمكن أداؤه بشكل أقل تأثيراً ، فعلى سبيل المثال تتم " كعبلة " الشخصية ، ويسقط المؤدى بكل ثقله ، ويرقد على الأرض عدة لحظات ، ثم يمسح مؤخرته كما لو كان فى ألم كبير ، ويتجهم فى عذاب ، وينهض ببطء ، ثم يعرج خلف مهاجمه بنشاط ، خلال فعلٍ كهذا سيكون الجمهور ممنوعًا من الضحك بسبب اهتمامه وقلقه من أن المؤدى قد يكون قد جُرح بالفعل ، وبسبب أنه لا يريد أن يرى الشخصية تُصاب بأذى .

ها هى ثلاث اقتراحات لمساعدة المؤدى فى إرساء ألم غير واقعى : تحكم فى السقطات وانهض منها بسرعة ، لا تظهر ردود فعل الألم (بمعنى ، أى تكشيرات أو مسح على الأماكن المفترض أن بها ضرر) أكثر من لحظة أو اثنتين ، اتبع ردود أفعال كهذه بتغيير سريع للتعبير ، وانتقل فوراً للفعل التالى (يسمى هذا أحيانًا " إسقاط الألم ") مثلاً بعد " تكشيرة " الألم يمكن أن يغير المؤدى بسرعة تعبيره إلى نظرة تصميم وهو يطارد مهاجمه .

حين يفهم المؤدى استخدام الألم المقترح بشكل كوميدى ، ستتفتح احتمالات للحبكة لا نهاية لها ، مثلاً يمكن للشخصيات أن تسقط من طائرات وتسقط من خلال نوافذ ، وتسقط من حبال البهلوان ، وتصدمها عربات القمامة الضخمة ، وتبتلعها حيتان ، وتحبس فى غسالات كهربائية و تستمر مع ذلك فى طريقها بسعادة .

قتل الشخصيات Killing off Characters

نادراً ما يكون مؤثراً أن تقتل الشخصية فى نهاية الصولو الكوميدى ، وهذا صحيح سواء كانت الشخصية هى الشخصية الرئيسية التى يصورها المؤدى ، أو شخصية تخيُّلية خاصة خُلقت أثناء العرض ، فمثلاً لا يكون مؤثراً من الناحية الكوميدية فى صولو بعنوان " غاسل النوافذ " أن ينتهى المؤدى بالشخصية الرئيسية وهى تتدلى وتسقط خمسة وثلاثين طابقًا فى الهواء ، وبالمثل فى صولو كوميدى بعنوان " ماسك الكلاب " لا يكون مضحكًا بالنسبة للمؤدى أن ينهى قطعته بأن يقود كل الكلاب فى الأحياء المجاورة ليحبسها فى الحظيرة .

موضوع قتل الشخصية يكون أكبر من موضوع له طبيعة مرحة ، إنها مسألة ثقة ، لقد تم إرشاد الجمهور خلال العرض لكى يتطابق مع الشخصية ، وكلما كان العرض مؤثراً كان تعاطف الجمهور أقوى ، إذن لو أن الشخصية قُتلت فى نهاية القصة فقد يشعر الجمهور أنه قد غُدر به وسيكون متحفظًا فى أن يثق بالمؤدى ثانيةً .

تطوير أكثر للفكرة الكوميدية Further Development of the Comic Idea

بعد أن يكون المؤدى قد تعامل مع الفكرة (الاختيار ، والتطوير ، والنهاية ، ومفهوم الشخصية) ، فالوقت قد حان لأن يتعامل مع مجالات الصولو الكوميدى تلك التى تطورت بشكل أولى خلال البروفات ، يجب على المؤدى الآن أن يبدأ تطوير الأقسام الأكبر للصولو - التى وضعت خطوطها من قبل - إلى وحدات ومقاطع .

بشكلٍ عام ستكون فكرة جيدة بالنسبة للمؤدى أن يحرص ألا يكون لديه حدث زائد ولا يتم استكشافه بشكلٍ كافٍ ، وأن كل ما هنالك قصة يمكن أن تروى فى ثلاث دقائق ، عموماً الأفضل أن تطور بشكل كامل قصة بسيطة من عدم تطوير ملحمة .

إن كثيراً من تطوير الأقسام الرئيسية للقطعة يأتى تلقائيًا فى البروفة ، فى البروفة تقسم الأفعال الرئيسية إلى وحدات ومقاطع محددة ، وفى البروفة يُجرِّب المؤدى أفكاراً جديدة ، وفى البروفة يصرف المؤدى النظر عن تلك الأفكار المجربة والتى لا تصلح (الاقتصاد الجيد فى المايم يكون معتمداً على معرفة المؤدى ماذا يرمى) ، باختصار يمكن للمؤدى أن يفكر ويخطط ويكتب الأفكار لأيام ، لكن فى النهاية عليه أن يجرب ويصهر ويشكل تلك الأفكار فى بوتقة البروفة .

بعض التقنيات المحتملة لتطوير صولو المايم الكوميدى ستُناقش هنا ، وهناك بالطبع المزيد منها الذى ستقترحه التجربة على المؤدى .

الصراعات / الصغيرة Mini - Conflicts

الصراعات الصغيرة توفر وسيلة للوصول إلى مزيد من التطوير ، مثلاً فى صولو بعنوان " السائر على الحبل " قد يكون هناك قسم تحاول فيه الشخصية أن تسير على الحبل مستخدمة عصا التوازن ، وقد يطور المؤدى القسم أكثر بالـ " صراعات الصغيرة " التالية : تنحنى الشخصية لليسار - ويفقد التوازن تقريباً - ثم إلى اليمين ،

ثم للخلف ، وأخيراً يفقد التحكم فى العصا ، ويراقبها وهى تسقط على الأرض وتتحطم ألف قطعة ، وكرد فعل تحفظ الشخصية توازنها بالكاد على الحبل ، وتتراجع إلى المنصة لتنقذ نفسها ، ثم تبدأ الشخصية فعلاً (قسماً) آخر ، ربما قسم يتحدى فيه الحبل على دراجة بعجلة واحدة .

الصراعات الفردية المبالغ فيها باطراد

Progressively Exaggerated Single Conflicts

يمكن تطوير موقف بسيط بجعل صراع فردى ينمو رغماً عن الإرادة تماماً ، مثلاً فى صولو بعنوان " الطرد – المفاجأة " تتلقى الشخصية طرداً مع تعليمات ألا تفتحه ، ويغلبها الفضول ، وحين تفتح الطرد المحرَّم ، تبدأ المحتويات فى الانتفاخ ، وتنمو بشكل مطَّرد أكبر وأكبر ، وأخيراً تملأ الحجرة ، ويتم تعامل المؤدى مع انتفاخ الشىء بسلسلة من ردود الأفعال الجسدية للقلق المتزايد ، والإحباط ، وأخيراً الذعر الشديد .

تغييرات الصراع المبالغ فيها باطراد

Progressively Exaggerated Changes of Conflict

فى هذه التقنية يحدث أن الصراع الرئيسى أو الشىء المتسبب فى الصراع يتغير بشكل مطرد ، مثلاً فى صولو بعنوان " الكمان الصغير " (٥) يمشى شخص متكلف ، وبالأحرى متعجرف ، على منصة مسرح موسيقا ملىء بالرواد الجادين ، من الواضح أنه عازم على تقديم حفل موسيقى جاد ، يفتح حقيبة كمان صغيرة ، يخرج كماناً دقيقاً ، ويبدأ فى العزف ، وتبدأ الكمان فى النمو ببطء حتى تصبح فى حجم الكمان العادى ، وتتكيف الشخصية ، وهى مندهشة مع الظروف وتستمر فى العزف ، وينمو الكمان أكبر ويصبح جيتاراً ، وبشكل اللعبة تستمر الشخصية بلا ارتباك فى عزف الكونشيرتو على الجيتار ، وبشكل مطّرد تصبح الأداة شيللو ، وهارب ، وبيانو ، وتتكيف الشخصية ، وتستمر فى عزفها ، وأخيراً تصبح سيارة تقودها الشخصية بسرور إلى خارج المسرح .

بطبيعة الحال أن المرح فى مثل هذا التطور يكون معتمداً لا على الظروف نفسها فحسب ، بل أيضاً على ردود أفعال الشخصية والتى هى واقعية لحدٍ سخيف .

تغيير الأحداث أو الأماكن Changing Events or Locations

لو خلت قريحة المؤدى من الأفكار لتطوير صولو ، فهناك تقنيتان أخريان يمكنه استكشافهما : خلق موقف تتطابق فيه شخصية مع مكان واحد وتصبح متورطة فى سلسلة من الأحداث المتغيرة ، أو خلق موقف تتابع فيه الشخصية حدثًا واحدًا من خلال سلسلة من الأماكن المختلفة .

مثال للتقنية الأولى يوجد فى صولو بعنوان " المنتزه " ، الذى يواجه فيه متشرد ، واحدًا فواحدًا فتاة جميلة ، وكلب ، وصندوق قمامة ، وصبى صغير ، ورجل شرطة ، ومثال للتقنية الثانية يوجد فى صولو بعنوان " عرض الزواج " (٦) يبدأ شاب فى غرفته ، يرتدى ملابسه من أجل الأمسية الخاصة ، ويتقدم بالتالى إلى غرفة المعيشة (حيث يتمرن على عرض الزواج) ، ثم إلى عربته (حيث يتمرن فى مرآة العربة) ، ثم إلى عتبة فتاته (حيث يستجمع شجاعته ليطرق الباب) ، وأخيرًا إلى غرفة المعيشة فى بيتها من أجل اللحظة الكبيرة .

تغيير الأماكن قد يسبب مشاكل للمؤدى ، هناك احتمالات أكبر لتحقيق الوضوح لو كان المكان لا يتغير ، وعندما يتغير المكان لابد أن يكون المؤدى منتبهًا بشكل مضاعف للانتقال من مكان إلى آخر ، يجب أن يكون الجمهور قادرًا على تتبع التغيير ، ولو كان الصولو يتطلبها ، وكانت الانتقالات واضحة فمن الممكن أن يكون هناك الكثير من التغييرات فى المكان فى قطعة واحدة ، لكن كقاعدة عامة يجب أن يكون هناك تغييرات قليلة بقدر الإمكان .

الوضوح Clarity

من الضرورى أن تكون حبكة الصولو الكوميدى سهلة لأن يتتبعها الجمهور ، يجب أن يكون كل قسم ووحدة ومقطع واضحًا ، فالجمهور لا يضحك من قصة لا يفهمها ، ليس هناك شكل آخر للمايم يعتمد بشكل رئيسى على الوضوح المطلق مثل الصولو الكوميدى ، هناك ثلاثة وسائل رئيسية مفيدة للغاية فى إضفاء الوضوح لقطعة المايم : عمل التفاصيل ، والتقطيع أو الترقيم الجسدى ، والتقطيع أو الترقيم الانفعالى ، كما نوقشا بالتفصيل فى الفصل الثالث " مؤدى المايم " .

الحيوية الكوميدية Comic Pep

يحتاج مؤدى المايم الكوميدى إلى نوع خاص من الحضور المسرحى ، فهو يحتاج إلى شرارة معينة من الحيوية للكوميديا والتى ليست ضرورية لأى أسلوب مايم آخر : إيقاع جسدى نشط ، سريع ، مقتصد ، حى وخفيف يسمى " الحيوية الكوميدية " ، حين يمتلك المؤدى الحيوية الكوميدية ، فهو يحرك القصة بسرعة بإيقاع جسدى سريع .

الحيوية الكوميدية الجيدة فى المؤدى تكون معدية للجمهور ، فالجمهور يعرف فى اللحظة التى يدخل فيها المؤدى إلى المسرح أن المتعة والفكاهة سيتبعانه ، ويستعد للضحك ، إن المؤدى يظهر بالنسبة للجمهو ر أنه يقضى وقتًا طيبًا ، وهم يريدون أن يستمتعوا بالمرح معه .

الحيوية الكوميدية ليست هى نفس الشىء مثل التوقيت الكوميدى ، الحيوية الكوميدية هى حضور مسرحى يتخلل إيقاعات جسد المؤدى ، والتوقيت الكوميدى هو الاستخدام البارع للمقاطع ولحظات الراحة وردود الأفعال التى تؤدى بها الوحدات ، الحيوية الكوميدية هى ميزة للمؤدى ، والتوقيت الكوميدى هو تكنيك للأداء .

التوقيت الكوميدى Comic Timimg

التوقيت الكوميدى لا يأتى بشكل طبيعى لمعظم المؤدين ، إنه تكنيك أداء يتم إتقانه مع الخبرة ، حتى هؤلاء المؤدين الذين يمتلكون إحساسًا طبيعيًا بالتوقيت الكوميدى يجب أن يتعلموا أن يوسعوا من مهارتهم ويتقنوها ، يجب أن يكونوا حريصين بشكل خاص على ألا يعتمدوا بشكل شامل على تلك التقنيات التى تأتى بشكل طبيعى ، إن مهارات التوقيت الكوميدى يمكن توسيعها وتحسينها ، وفى النهاية إتقانها مع الوقت ، والتدريب ، والانضباط الذاتى .

التوقيت الكوميدى يتعلق فى معظمه بشيئين : الاكتشافات وردود الأفعال ، الاكتشاف هو عملية رؤية الشخصية لشىء لأول مرة ، تقنية أساسية للاكتشاف هى " اللقطة الطويلة " التى تحدق فيها الشخصية فى شىء لوقت طويل كما لو كان فى

حيرة ، وتقنية اكتشاف أخرى هى " *اللقطة السريعة* " *التى تدير فيها الشخصية* رأسها نحو الاكتشاف وتعود ثانية فى حركة سريعة متقطعة ، وهناك أيضًا " اللقطة المزدوجة " ، حيث تؤدى الشخصية لقطتين سريعتين ، و " اللقطة الثلاثية " هى عادة لقطة مزدوجة تتبعها فى الحال لقطة طويلة ، وهناك تجميعات أخرى كثيرة لـ " اللقطات " الكوميدية .

أحد أهم تقنيات الاكتشاف هو " الاكتشاف التلقائى " ، عندما يحدث شىء للشخصية يجب أن يظهر أنه يحدث بشكل غير متوقع وللمرة الأولى ، الحدث يجب أن يكون غير قابل للتنبؤ للجمهور لأنه يظهر على أنه مفاجأة للشخصية ، لو كان لدى اللحظة دافع جيـــد فسيكون قدرًا كبيرًا من الحدث مفاجأة ، على سبيل المثـــال بصرف النظر عن كم من المرات التى تدرب فيها المؤدى على رحلة فى البروفات ففى العرض يجب أن تظهر الرحلة للجمهور كما لو لم تحدث من قبل أبدًا ، حين يكون للمؤدى اكتشاف تلقائى ردىء فغالبًا ما يرسل للجمهور برقية بما يوشك أن يحدث على المسرح ، المؤدى عادة يكو ن غير واعٍ بعادته أن يكشف عن أفعاله قبل أن يؤديها ، إن مفتاح الاكتشاف التلقائى الجيد هو التمثيل الصادق فى شكل الدافع الداخلى ، وهو سبب إضافى لأهمية أن يكون مؤدى المايم الكوميدى ممثلاً صادقًا .

ردود الأفعال هى ما يفعله الممثل بعد أن " يكتشف " شيئًا ، أحد التقنيات الأساسية لرد الفعل هو " الاحتراق البطىء " ، الذى تعطى فيه الشخصية انطباعًا بأنها تصبح ببطء غاضبة للغاية ، تقنية أخرى هى " التحديق البالغ الطول " ويستخدم ليبين عدم التصديق ، ورد فعل آخر لعدم التصديق هو التحديق البالغ الطول متبوعًا بهزة من الرأس ، ردود أفعال أخرى : قفزة المفاجأة السريعة المتقطعة ، وتصفيق الابتهاج السريع ، ودوران العين البطىء فى عدم تصديق .

" رد الفعل المؤجل " هو وسيلة رد فعل أخرى ، مثلاً : ذبابة تستقر على أنف الشخص ، الشخص يرى الذبابة على أنفه ، الشخص يضرب الذبابة التى على أنفه بجريدة ، الشخص يخطئ الذبابة لكنه يصيب أنفه ، يراقب عَرَضًا الذبابة وهى تطن مبتعدة ، ثم بعد لحظتين ، يصدر رد فعل لحقيقة أنه قد آلم أنفه ، إن تعلم كيف تكتم رد الفعل للحظة أو لحظتين هو جزء هام من التوقيت الكوميدى .

هناك مئات من الاكتشافات وردود الأفعال ، ويمكن وضعها معًا فى مئات من التركيبات لإنتاج تقنيات أخرى للتوقيت الكوميدى ، أمثلة : لقطة مزدوجة يمكن أن يتبعها احتراق بطىء ، لقطة سريعة يمكن أن يتبعها دوران للعينين ثم هزة كتف ، اثنان من أكثر تقنيات الكوميدية تأثيراً هما استخدام الاكتشافات البطيئة متبوعة بردود أفعال سريعة ، واكتشافات سريعة متبوعة بردود أفعال بطيئة .

التوقيت الكوميدى يكون معتمداً بشدة على الزمن الذى تستغرقه الاكتشافات وردود الأفعال ، الصولو الكوميدى ذو التوقيت الكوميدى الجيد لا يكون فيه مقطع واحد غير ضرورى ، ولا يكون به وقفة قصيرة أطول ثانية مما تحتاجة ، التوقيت الكوميدى الجيد يمكن فيه معرفة متى تكون اللقطة المزدوجة صحيحة تماماً ومتى تكون اللقطة الثلاثية أكثر من اللازم ، التوقيت الكوميدى مرتبط عن قرب بالوضوح ، حين يؤدى الصولو بتوقيت كوميدى جيد فالوضوح يتبعه بشكل آلى .

حين يبدأ المؤدى العمل على تطوير التوقيت الكوميدى فهو غالبًا ما يجده مؤلمًا ومرهقًا ، تجربة مقطع / فمقطع (أو لحظة / بلحظة) ، لكن لو كان له أن ينجح فيجب عليه فى نهاية الأمر أن يجعل العملية داخلية ، يجب أن يصبح واعيًا بما يكون عليه التوقيت الكوميدى ، عندئذٍ فقط سيصبح مسترخٍ بما يكفى تلقائيًا ولأن يستمتع بالمرح فى عمله .

خلق شخصيات وهمية Creation of Illusionary Characters

غالبًا ما يكون ضروريًا بالنسبة لمؤدى الصولو أن يخلق شخصية - تخيُّلية - أخرى فى قطعته الفردية ، والشخصية تكون خيالية فى أنها لا يصورها ممثل آخر : ردود أفعال مؤدى الصولو للشخصية غير المرئية تخلق واقعها ، على سبيل المثال قد يمثل المؤدى دور ساقى فى صولو بعنوان " الساقى " ، لكنه لابد أيضًا أن يخلق شخصية الشخص الذى يقوم بخدمته ، وفى صولو بعنوان " طبيب الأسنان " قد يلعب المؤدى دور المريض ، لكن لابد له أن يخلق شخصية لطبيب الأسنان التخيُّلى ، وربما للممرضة أيضًا .

بشكل أساسى هناك أربع فئات للشخصيات التخيلية يجب أن يكون مؤدى الصولو قادراً على بعثها للحياة :

١ - كائنات إنسانية أخرى (رؤساء ، أزواج ، أطفال ، بائعين ، رجال شرطة) .

٢ - كائنات حية لا تعتبر عادة كشخصيات (نباب ، كلاب ، نباتات ، عناكب ، طيور) .

٣ - شخصيات خيالية يعرفها الجميع لكن لا أحد رآها (جنية الأسنان [٧] ، سانت بيتر ، رابونزل [٨] ، سوبرمان ، الرب) .

٤ - أشياء غير حية تبدو كأن لها شخصيات أو تبعث فيها الحياة (عربات ، آلات سجائر ، بالونات ، خلاطات كهربائية ، كومبيوترات ، تواليت) .

هناك أوقات لا يكون فيها ضرورياً أن تعطى انتباهاً مفصلاً للشخصيات الوهمية في الصولو ، مثلاً حين تعبر الشخصية ببساطة دون اندماج حقيقي في الحدث ، لكن إذا كانت الشخصية الوهمية ستتفاعل بشكل مميز مع شخصية المؤدى فيجب أن تتطور الشخصية الوهمية مثل الشخصية التي يلعبها المؤدى حيث أن من الواضح أن الجمهور - بشكل حرفي - لا يرى الشخصية الوهمية أبداً فيجب على المؤدى أن يخلق الشخصية الوهمية عن طريق تقنيات المايم ، وهذا يتم بشكل شامل من خلال ردود أفعال المؤدى تجاه الشخصية الوهمية ، يجب أن يراقب الشخصية الوهمية كما لو كانت موجودة بالفعل وأن يصدر رد فعل تجاه ما يراه بدقة مطلقة ، هنا مرة أخرى يجب أن يستقى المؤدى من مهارات التمثيل .

هناك عدة نصائح أساسية مفترض أنها تساعد مؤدى المايم المبتدئ :

أولاً : يجب أن يتابع المؤدى أين تكون الشخصية على المسرح .

ثانيًا : يجب أن يولى المؤدى انتباهًا دقيقًا للتفاصيل الجسدية للشخصية الوهمية - الارتفاع ، والوزن ، وجوانب الحجم الأخرى - ويحفظ مثل هذه التفاصيل متماسكة وثابتة (بالطبع ما لم تكن التغييرات في أبعاد الشخصية الوهمية جزءًا من الحدث في القطعة) .

ثالثًا : يجب أن يكون لشخصية المؤدى وجهة نظر نحو الشخصية الوهمية .

وبسبب صعوبة خلق حتى شخصية وهمية بنجاح فإنه يوصى أن يتجنب المؤدون ملء الصولو بشخصيات وهمية ، قد تكون شخصية وهمية واحدة مهمة ، وربما يكون وجود شخصيتين مؤثراً ، لكن نادراً ما تكون ثلاثة أو أكثر مؤثرة أو ضرورية .

طول وبنية الصولو Solo Length and Structure

عادة ما يكون طول صولو المايم الكوميدى ما بين دقيقة ونصف ، وخمس دقائق ، ورغم أن الصولو يمكن أن يقع فى أى زمن داخل هذا المدى ، أو حتى أطول ، فهناك أشكال ثلاثة للطول تستخدم بشكل متكرر : صولو الدقيقة ونصف ، وصولو الثلاث دقائق ، وصولو الخمس دقائق ، ولا يجب اتّباع هذه الأشكال بشكل صارم ، لكنها تقدم لنا نقطة بداية لمؤدى المايم المبتدئ ، والأشكال الثلاثة كلها تتبع " الفكرة السعيدة " الأساسية ، لكن كلاً منها يقدم احتمالات تطور مختلفة .

صولو الدقيقة ونصف The Minute - and - Half Solo

قطعة قصيرة للغاية تصل للهدف مباشرة ، وهى نقطة بداية ممتازة لفنان المايم المبتدئ ، فى الصولو الدقيقة ونصف يوجد متسع من الوقت لخمس أقسام رئيسية للصراع ، وهناك عادة وقت لتغيير واحد للمكان لو كان ضرورياً ، وهناك وقت وفير لتطور بسيط للشخصية ، عموماً يستغرق المؤدى من خمس إلى خمس عشرة دقيقة ليقدم الشخصية والمكان ، يسمى هذا إرساء الـ " من " والـ " أين " للقطعة ، بعد ذلك يقدم المؤدى الصراع أو الصراعات ويطورها فيما يقرب من دقيقة ، وأخيراً يصل بالقطعة إلى خاتمتها فى العشر أو الخمس عشرة ثانية الباقية .

صولو الثلاث دقائق The Three - Minute Solo

هناك فرصة أكبر لتطور الحبكة والشخصية وتغيير المكان فى صولو الثلاث دقائق لكن صولو الثلاث دقائق يجب أن يحوى تطوراً أكثر تفصيلاً ، هذا الشكل يتيح وقتاً لثلاث أو خمس صراعات رئيسية ، أو صراع واحد يتطور بثلاث إلى خمس طرق .

صولو الثلاث دقائق يسمح بتقنية واحدة رئيسية لا يسمح بها صولو الدقيقة ونصف : " زخرفة المايم " مشهيات للحدث تكشف الشخصية لكنها لا تتقدم بالقصة فالقصة توضع فى الانتظار حتى تنتهى الزخرفة .

يقدم لنا صولو " راعى البقر (كاوبوى) " مثالاً ممتازاً للزخرفة ، يندفع الكاوبوى من البار ويقفز على حصانه ، ويبدأ فى العدو باهتياج مطارداً الشرير ، ثم يدرك أن الحصان ما زال مقيداً بالعامود وأنه لم يتحرك من مكانه ، لابد أن يترجل الكاوبوى ،

ويفك حصانه ، ويمتطيه ثانيةً قبل أن تبدأ المطاردة ثانية ، خلال هذا الحـدث بالـذات لم تتحرك القصة للأمام ، لكن الجمهور كان لديه بضع ثوان ليقع في حب الكاوبوى ؛ بسبب قابليته الإنسانية للخطأ .

إن المايم الصولو المبنى جيداً ، والمزخرف بشكل مثير بصرياً يكون مثل قميص مصنوع جيداً وحسن المنظر ، ربما لا تكون الزخرفة أساسية للبناء لكن مؤكد أنها تجعل التأثير النهائى أكثر تميزاً .

إن المؤدى الذى يعمل فى بنيان صولو ثلاث دقائق عادة يستغرق من خمس إلى عشرين ثانية ليقدم الشخصية للجمهور ، ويأخذ حوالى دقيقة ونصف ليقدم القصة ويطور أقسام الصراع البالغ عددها من ثلاث إلى خمس ، ويصل بالصولو إلى الخاتمة فى مدة من خمس إلى عشرين ثانية .

صولو الخمس دقائق The Five - Minute Solo

صولو الخمس دقائق يتطلب ثلاثة مكونات رئيسية : حبكة مفصلة بشكل معقد ومطورة جيداً وثرية ، وشخصية مطورة جيداً تستطيع الاحتفاظ باهتمام وتعاطف الجمهور ، ومفاجآت فى التنوع الإيقاعى وتحولات القصة ، إلى جانب ذلك هناك وقت للكثير من الزخرفة وللتغييرات فى الأحداث والأماكن ، يمكن لصولو الخمس دقائق أن يدعم من خمسة إلى سبعة أقسام للصراع .

تركيبة الخمس دقائق تفتح الباب أمام ثلاث تقنيات تطوير إضافية والتى لا تتناسب تماماً مع التركيبات الأقصر زمناً :

التقنية الأولى : هى تقنية الاسترجاع (فلاش باك flashback) ، حيث تعود الشخصية استرجاعياً إلى الماضى مرة أو مرتين داخل الصولو ، كل استرجاع يكشف عن صراع جديد أو عن معلومات جديدة حول الشخصية .

التقنية الثانية : هى لقطات الحلم التى تنام فيها الشخصية وتحلم بنفسها فى عالم مختلف أو فى ظروف مختلفة ، وعادة يكون هناك مقطع حلم واحد فى الصولو ، وعادة ما يكون طويلاً بدرجة معقولة فى منتصف الصولو ، وينتهى عندما تصحو الشخصية وتواجه مرة أخرى العالم الحقيقى .

التقنية الثالثة : هى اللقطات الخيالية ، وفيها تتخيل الشخصية نفسها فى واحدة أو سلسلة من اللقطات الشبيهة بأحلام اليقظة ، وتعرض حياتها فوق الواقع وداخل مجال الآمال والأحلام .

بشكل عام يستغرق المؤدى فى صولو الخمس دقائق من ثلاثين إلى خمس وأربعين ثانية ليرسى الـ " من " للشخصية والـ " أين " للمكان ، الوقت الإضافى يكون هامًا فى تركيبة الخمس دقائق ، ولو كان للمكان أن يتغير عدة مرات فيجب أن ترسى الحقائق الأساسية بوضوح ، وبالمثل عادة تستغرق النهاية من ثلاثين إلى خمس وأربعين ثانية أيضًا وقد يستغرق المؤدى زمنًا أكثر ليصل بالأحداث إلى خاتمة ، لأنه يكون لديه بشكل عام قصة أكثر يربطها معًا فى النهاية ، إذن فعادة ما يكون لدى المؤدى من ثلاث دقائق ونصف إلى أربع دقائق لتطوير قطعته مستخدمًا أى تكنيكات يختارها .

الخيال الكوميدى Comic Imagination

لكى يؤدى المؤدى المايم الكوميدى جيدًا يجب أن يمتلك حسًا شديدًا بالمرح ، يجب أن يكون حساسًا للمرح فى عالمه المباشر وفى العالم بصفة عامة ، المؤدى الكوميدى لا يتجاهل الألم فى العالم ، إنه يرى المرح كما يرى الألم ، وهو يرى المرح من خلال الألم .

الكوميديان الجيد - سواء فنان مايم أم لا - يكون موجهًا إلى الاحتمالات الكوميدية فى المواقف البسيطة ، وهو عادة يسمح لحسه المرح بالتحرر منطلقًا بلا قيد ، الكوميديان الجيد يسأل نفسه دائمًا أسئلة حول العالم الحقيقى : ما المضحك فى إشارة التوقف الضوئية هذه ؟ ما المضحك فى غرفة انتظار الدكتور هذه ؟ ما المضحك فى الحمامات بالأجر ؟ ما المضحك فى الإطارات الفارغة من الهواء ؟ لكن فى أغلب الأحوال الكوميديان الجيد يسأل نفسه : " ما المضحك فىَّ أنا ؟ " هنا يخطو كوميديان المايم داخل حس مرح صادق من أجل شخصياته الصامتة .

الثنائي (الدويتو) الكوميدي The Comic Duet

ثنائي المايم الكوميدي يتبع نفس المبادئ الأساسية مثل صولو المايم الكوميدي ، لكن هناك اهتمامات إضافية مع الدويتو الكوميدي :

أولاً : يجب أن يشترك كلا المؤديين بقدرٍ مساوٍ في الحدث معظم الوقت وذلك بجعل كلا الشخصيتين متأثرتين بقدر مساوٍ بالصراعات الرئيسية ، الدويتو الكوميدي ليس صولو والمؤدي الآخر يراقب ، الدويتو الكوميدي هو مسرحية صامتة باثنين من الممثلين الرئيسيين .

لكن في حالات نادرة من المحتمل أن يقوم مؤدٍ ذو خيال بأداء دويتو مع قطعة ملابس أو إكسسوار أو قطعة أثاث أو مؤثر إضاءة كمؤدٍ ثان .

في قطعة كهذه بعنوان " تيم وبقعة الضوء " (٩) يدخل تيم من يمين المسرح ، تدخل وراءه بقعة ضوء تتلصص عليه ، وتتقافز على كتفه بطريقة مزعجة ، تبدو بقعة الضوء وكأنها تجري خارجة من اليسار ، تيم يطاردها ، تدخل البقعة من اليمين ثانية ، تتقافز عبر المسرح ، وتخرج من اليسار وتيم يحاول الإمساك بها ، ويشتمل باقي العرض على محاولات تيم التخيلية للإمساك بالبقعة وألعاب البقعة التخيلية بقدرٍ مساوٍ لمضايقته .

ثانيًا : يجب أن تكون الشخصيتان في صراع إحداهما مع الأخرى لو كان ذلك ممكنًا ، وهذا يمكن عمله بسهولة بمنح كل شخصية وجهة نظر تتعارض مع وجهة نظر الأخرى ، أمثلة : بنّاء منازل يتسم بالتهاون وعدم الإتقان بينما الآخر مرتب ونظيف بشكل متعصب ، ناقل بيانو كسول والآخر منجز فوق العادة ، عامل واجهة محل ملابس في عجلة لتلبيس المانيكان والمانيكان ملولة وتعبة من ارتداء الملابس .

ثالثًا : في الدويتو تتضاعف مشاكل التوقيت الكوميدي ، هناك مشكلة التوقيت الكوميدي لكل مؤدٍ ، ثم هناك مشكلة التوقيت الكوميدي للاثنين معًا ، كل هذا يجب أن يتم التدريب عليه بدقة .

رابعاً : البؤرة ، التى لم تكن مشكلة فى الصولو تصبح مشكلة رئيسية فى الدويتو ، مشكلة البؤرة فى الدويتو لها خمسة جوانب ، هناك مشكلة كل مؤدٍ يأخذ البؤرة ، وكل مؤدٍ يعطى البؤرة ، ومشكلة مزج البؤر الفردية .

باختصار كل المشاكل الفعَّاله التى يواجهها المؤدى فى إعداد الصولو تتضاعف مرتين أو ثلاثة بإضافة المؤدى الآخر ، وتكون مشاكل استخدام الموسيقا فى الدويتو أكثر تعقيداً بالمثل ، فى أقل الاحتمالات لابد أن يُضاعف زمن البروفة أكثر من ذلك الذى يتطلبه الإعداد للصولو .

قد يبدو أن القطع الثنائية لا تكاد تستحق التعب ، لكن هناك شىء خاص للغاية حول مشاركة الكوميديا مع مؤدٍ آخر ، إن مؤدى المايم يعمل بشكل متكرر بمعزل لدرجة أن مشاركة الأفكار والمساحة بدون فنان آخر يمكن أن تكون نوعاً من المكافأة والتجديد .

الثلاثى (تريو) الكوميدى The Comic Trio

الثلاثى (التريو) الكوميدى صعب للغاية كما فى الدويتو الكوميدى ، فالمبادئ الأساسية هى كما عرضت خطوطها العريضة للصولو ، وهناك أيضًا اهتمامات خاصة يشارك فيها التريو مع الدويتو :

أولاً : يحتاج التريو الكوميدى إلى حبكة يمكن فيها لثلاثة أشخاص أن يتورطوا بقدرٍ متساوٍ فى الصراع معظم الوقت ، التريو الكوميدى الجيد ليس دويتو مع مؤدٍ ثالث يراقب .

ثانيًا : يجب أن تكون الشخصيات الثلاثة فى صراع كلٌ مع الآخر ، وهذا يمكن الحصول عليه بسهولة عن طريق جعل كل شخصية لها وجهة نظر منفصلة تجاه الموقف – رغم أنه ليس من السهل دائمًا أن نجد ثلاثة وجهات نظر تجاه موقف كلاً منها ذات فعالية كوميدية – والتى تربط المؤدين بالحدث بقدرٍ متساوٍ ، مثال ناجح نجده فى تريو بعنوان " غاسلو النوافذ " ، الشخصية الأولى هى رجل جديد على الوظيفة ، ومتشوق لأن يؤديها جيدًا لكنه غير متمكن بشكل أساسى ، والشخصية الثانية هى الرئيس الذى يصر على أن يتولى المسئولية لكنه أيضًا توم المتلصص [١٠] ، والشخصية الثالثة الذى كان يعمل فى الوظيفة لعدة أسابيع ، كسول وخائف من الأماكن المرتفعة .

مشاكل التوقيت الكوميدى والبؤرة متضخمة فى التريو ، حيث أن هناك تركيبات محتملة للشخصيات مضاعفة أربع مرات كما هو الحال فى الدويتو ، ولو استخدمت الموسيقا فالمشاكل ستتعقد أكثر .

وهناك مشكلة بؤرة إضافية مع التريو الكوميدى والتى هى ليست مشكلة مع الدويتو الكوميدى : تركيبات البؤرة البصرية ، التريو المشوق بصريًا يستخدم تركيبات بؤرة كثيرة تكون فيها البؤرة على مؤدٍ ، ثم على آخر ، فاثنين ، فالثلاثة مؤدين كلهم ، وهكذا ، النتيجة هى سلسلة نماذج مصغرة لمقاطع فردية وثنائية وثلاثية قصيرة لكنها متضافرة بشكل مثير ومشوق داخل التركيبة الأكبر للثلاثى الكوميدى .

الثلاثيات الكوميدية تأخذ قدراً كبيراً من البروفات ، فتعدد المشاكل المفروض حلها يحتاج إلى وقت ، وانتباه ، وخيال ، وانضباط ، والمشاكل يمكن حلها فى البروفات الطويلة فحسب ، والثلاثيات الكوميدية نادرة ، لكن الجمهور يقدر الوقت والجهد الذين يعكسهما التريو الكوميدى ، إن ثالوث من المؤدين يعملون معاً بشكلٍ جيد يمد الجمهور بتجربة تكون مبهجة بصرياً وانفعالياً وفنياً .

(انظر ملحق " ب " لاقتراحات عناوين قطع ثلاثية) .

The Love of Comedy حب الكوميديا

ليس هناك على المسرح أسوأ من مؤدٍ يبدو كما لو كان يتمنى أنه في مكان آخر ، الكوميديا الجيدة تتطلب ومضة خاصة من الإثارة فى المؤدى .

بعد أن تكون طاقة المؤلف المسرحى قد اختارت الفكرة ، وقامت ببناء القطعة ، وخلقت النهاية ، وبعد أن تكون طاقة الممثل قد علت من خلال الكثير من البروفات ، وبعد أن تكون الفكرة قد تطورت ، والشخصية قد تحددت ، وتم حل المشاكل الأخرى فى القطعة ، بعد كل هذا فقد حان الوقت لأن يسترخى المؤدى مع إبداعها فى وقت العرض ، يجب أن تتملك المؤدى طاقة جديدة : ثقة متسمة بالاسترخاء ، يجب أن يقع المؤدى بشكل متجدد فى حب قطعته الفردية ، أو الثنائية ، أو الثلاثية ، ورغم أن كل نبضة من الصولو قد تم تشربها بعمق فى بنك ذاكرته الفنية ، فيجب أن يجرب قطعته الفردية في العرض كما لو أنهما لم يتقابلا من قبل ، والأكثر أهمية يجب أن يحمل المؤدى حبًا لخشبة المسرح : حبًا للكوميديا ، حبًا للصولو خاصته ، حبًا لتقديم العرض ، حبًا للجمهور ، وحبًا لذاته ، عند هذه النقطة يتقابل المؤدى والجمهور ، والنتيجة : سحر .

الصولو والدويتو الجاد والمتركز حول شخصية

The Character Centered Serious Solo and Duet

قبل تقديم هذا التركيب غير العادى ربما يكون مفيداً أن نناقش لماذا يستخدم المايم الحرفى غالباً قطع المايم ذات التوجه الكوميدى ، ولماذا يستخدم المايم التجريدى غالباً قطع المايم ذات التوجه الجاد .

السبب الرئيسى للتقسيم هو أن المايم الحرفى مبنى على الحبكة والشخصية ، ولكى ينتقل الجمهور إلى مشاعر جادة من خلال التعاطف مع الشخصية والحساسية تجاه الحبكة فالوقت ضرورى وأساسى ، الأمر يحتاج لمزيد ومزيد من الوقت لنصل إلى مشاعر الجمهور الجادة أكثر مما يحتاجه للوصول إلى غرائزه الضاحكة .

عادةً لا توفر قطع المايم القصيرة الوقت الذى يحتاجه الجمهور ليصل إلى مشاعره ، لكن لو تم تجريد الشخصية لتصبح " كل إنسان " العالمى وحل محل الحبكة صور / مفاهيم وحادثات رمزية ، فالمطلوب وقت أقل للتأثير فى الجمهور بعمق ، هذا ما يفعله المايم التجريدى ، إنه يتصل بمشاعر الجمهور من خلال تطابق المجردات والرموز .

هناك سبب ثانٍ لماذا يستخدم المايم الحرفى أقل من المايم التجريدى للموضوعات الموجهة بشكل جاد ، إن وصف عناصر الحبكة الحرفية مثل الألم ، والاضطراب والموت يكون صعباً أن يشاهده الجمهور ، سيميل الجمهور لأن يبعد نفسه عن الموضوع قبل أن يرتبط انفعاليًا بوقت طويل ، وبدلاً من التعاطف يميل الجمهور غالبًا للشعور بالنفور ، والصولو بعنوان " انتحار " هو مثال لذلك ، يريد المؤدى أن يبين مراحل الحيرة والاضطراب التى تحيط بمحاولة الانتحار ، لو كان له أن يؤدى القطعة فى مايم حرفى فقد يجعل الشخصية تدخل حجرة ، ويطيح بكل شيء حوله فى سلسلة من الحركات المعبِّرة عن الكرب ، ثم يجلس ثابتًا ويحدق ، يخرج موسى ، ويقطع رسغيه بحرص ، ويرقد ، ويبدو أنه ينزف حتى الموت ، نادراً ما يكون مثل هذا التفسير الحرفى مؤثراً ، فليس هناك وقت كافٍ لكى يعرف الجمهور الشخصية بحيث يهتم بما إذا كانت قد عاشت أو ماتت .

ويمكن أداء نفس الصولو " انتحار " فى المايم التجريدى ، فمثلاً يمكن عرضه كصورة مركبة من العذاب التجريدى حيث ترمز الحوائط للحواجز الانفعالية ، وتسلق الحبل يرمز لمحاولات الخروج من الاكتئاب ، فى المايم التجريدى يحتمل أن ترمز الشخصية الرئيسية لطير يضطرب فى طيرانه ، ويصارع من أجل الحياة لكنه يُهزم بقوى الريح ، وأخيراً يستسلم الطائر ، وتصبح أجنحته بلا حياة ، ويصير شيئًا واقعًا تحت رحمة الريح ، ورغم أن الجمهور لم ير شخصية إنسانية أو موسى الحلاقة ، فما زال الصولو يسمى " انتحار " ، ويمكن أن يكون الأثر النهائى على الجمهور قويًا وحاداً .

استخدام المايم الحرفى لكى يثير بيانًا يكون مثل استخدام مفتاح ربط لدق مسمار ، إنه ببساطة الأداة الخاطئة لأداء المهمة .

إن الصولو أو الدويتو الجاد المتركز حول شخصية يكون استثناءً للقاعدة ، إنه صيغة للمايم الحرفى التى يمكن استخدامها أحيانًا بشكل مؤثر لمادة مايم موجهة بشكل جاد ، لكن هناك بعض الشروط تكون ضرورية لكى تصلح الصيغة :

أولاً : لابد أن تكون هناك شخصية يمكن التعرف عليها فى الحال ، شخصية نمطية تقريبًا تكون وجهة نظرها واضحة على الفور ، وعادة تكون هذه الشخصية شخصًا بائسًا يداس بالأقدام أو مثل متشرد ، أو سكير ، أو سجين ، أو عجوز وحيد ، أو خادمة ، أو مهرج حزين ، وبينما تتطور الحبكة يميل الجمهور للشعور بمزيد ومزيد من التعاطف مع الشخصية ومع الموقف لعدة أسباب : أن الشخصية جديرة بأن تُحب ، وأن الشخصية تؤدى بأمانة ومصداقية ، وأنه لا يصيب الشخصية ألم جسدى أو نفسى حقيقى ، وأن الشخصية لديها إحساس أساسى بالتفاؤل تجاه موقفه أو موقفها ، من خلال هذه التركيبة قد يصبح الجمهور واعٍ بالقضايا الإنسانية التى هى أكبر بكثير من ظروف صولو المايم الحالى .

ثانيًا : تميل نهايات قطع الصولو أو الدويتو الجادة والمتركزة حول شخصية إما إلى أن تكون راقية بدرجة طفيفة أو حزينة بشكل رقيق ، وبذلك تقرب هذه التركيبة من النزعة العاطفية ، فى المايم ليس من الضرورى أن تكون النزعة العاطفية سيئة ما لم تكن مفرطة .

مثال على صولو جاد ومتركز حول شخصية هو " الصعلوك " [١١] ، تشعل الشخصية موقدها وتبدأ فى إعداد عشائها الهزيل من العلب المحفوظة ، ثم يدلف إلى قسم خيالى حيث يتظاهر بأن السقاة يقومون على خدمته ، والخدم يقفون بين يديه ، ويتظاهر بأنه يستقبل ضيوفًا ، وأنه يمنح مظاهر التكريم ، ثم يدرك موقفه الحقيقى ، وينتهى من الأكل ، ويجمع حاجياته بحزن وينصرف وحيداً .

ويعتبر " فى الحديقة " [١٢] مثالاً للدويتو الجاد المتركز حول شخصية ، صعلوك سكير جالس على دكة بالحديقة ، تدخل فتاة صغيرة حزينة وتُرى طائرتها الورقية مشتبكة فى شجرة قرب الدكة ، تتصارع مع الطائرة الورقية ، وأخيراً يساعدها الصعلوك على استعادتها ، ويصبح الصعلوك والفتاة الصغيرة أصدقاء ، ويطيِّران الطائرة الورقية معًا ، وكل منهما يشارك الآخر فى المرح و تصبح الفتاة الصغيرة طفلةً مبتهجة وسعيدة ، ويصبح الصعلوك رجلاً مليئًا بالشباب ويقظًا كصبى صغير ، ويقطع عليهما سعادتهما مناداة أم الفتاة الصغيرة لها أن تبتعد عن هذا العجوز القذر ، وتمضى الفتاة الصغيرة ، ويعود الصعلوك إلى مقعده وزجاجته .

هناك تركيبة مايم أخرى للصولو أو الدويتو الجاد المتركز حول شخصية : إنها الرواية الخالصة للقصص باستخدام شخصيات تم خلقها بالفعل ، وتستخدم هذه التركيبة ببساطة لتجسيد القصة بصريًا من خلال المايم ، وهى لا تستخدم لجعل الجمهور يضحك أو يبكى ، كما لا تستخدم لإصدار بيان ما ، عادة تأتى القصص المستخدمة فى هذه التركيبة من الأساطير الإغريقية ، أو من العهد القديم أو الجديد ، أو من أغانى المهد ، أو من قصص الأطفال المعروفة ، والغرض الذى يتحقق من هذه التركيبة هو الحفاظ على التقاليد بوضع المادة الكلاسيكية فى شكل فنى .

ملخص

للمايم الحرفى أربع بناءات رئيسية : الصولو الكوميدى – وهو الأكثر استخداماً – والدويتو الكوميدى ، والتريو الكوميدى ، والصولو أو الدويتو الجاد المتركز حول شخصية .

يتبع الصولو الكوميدى خطة بسيطة تسمى " الفكرة السعيدة " ، ويستخدم المؤدون لصولو المايم الكوميدى طاقتهم كمؤلفين مسرحيين أولاً ، من خلال طاقة المؤلف المسرحى يختار المؤدى أولاً فكرة جيدة ، وهناك فئات كثيرة يختار منها عناوين الصولو : وظائف ، ورياضات ، وهوايات ونشاطات ، وأحداث ، وشخصيات ، وأماكن ومواقع ، وحكايات الجنيات والفانتازيات ، وأشياء جامدة .

يلى ذلك ، ترسم طاقة المؤلف المسرحى لمؤدى الصولو الخطوط الخارجية أقسام تطور القصة المحتملة ، وأخيراً تبتكر طاقة المؤلف المسرحى نهاية ، وهناك ستُ أنماط رئيسية للنهايات : النهاية " الخاطفة " ، ونهاية الدائرة الكاملة ، والنهاية " الجسدية " ، ونهاية " العنوان " ، والنهاية " المربوطة معاً " ، ونهاية " غسيل السيد " .

بعد اختيار الفكرة ، وتخطيط التطور الرئيسى ، واستكشاف النهايات المحتملة تتولى طاقة الممثل عند المؤدى المسئولية ، فى ذلك الوقت تقريباً ينتقل المؤدى إلى البروفات ، فى البروفة تُستكشف باقى تقنيات الصولو ، ثم يقوم المؤدى بتطوير الشخصية فى الصولو .

لابد أن يكون للشخصية عدة أبعاد ، أولاً : يجب أن تكون الشخصية قابلة للتصديق وصادقة ، ثانيًا : لابد أن يكون للشخصية وجهة نظر ، ثالثًا : يجب أن تكون الشخصية مألوفة ، رابعًا : يجب أن تكون الشخصية جديرة بالحب ، خامساً : لا يجب أن تظهر الشخصية أبداً فى ألم جسدى حقيقى ، سادساً : لا يجب أن تُقتل الشخصية .

وفى البروفة أيضاً تتطور الأقسام الرئيسية للقطعة ، والتى خططتها طاقة المؤلف المسرحى بشكلٍ كاملٍ ومحدد .

وهناك عدة تقنيات لتطوير الأقسام الرئيسية أكثر : الصراعات المصغرة ، والصراعات المفردة والمبالغ فيها باطراد ، وتغييرات الصراعات المبالغ فيها باطراد ، وتغيير الأحداث والمواقع .

وهناك عدة تقنيات صولو أخرى يتم استكشافها فى البروڤة والعرض : الوضوح ، والحيوية الكوميدية ، والتوقيت الكوميدى ، هناك تكنيكان رئيسيان للتوقيت الكوميدى : الاكتشافات وردود الأفعال ، ويكون خلق شخصيات وهمية تكنيك صولو كوميدى آخر يستكشف غالبًا فى البروڤة .

وهناك أربعُ فئات رئيسية للشخصيات الوهمية : كائنات بشرية أخرى ، وشخصيات غير بشرية حية ، وشخصيات خيالية ، وأشياء غير حية .

هناك ثلاث بناءات أساسية للصولو حسب طول الصولو : صولو الدقيقة والنصف ، وصولو الثلاث دقائق ، وصولو الخمس دقائق ، كل منها لها بنيانها الخاص بها وكل منها يتطلب تقنيات خاصة .

زخرفة المايم هى مثل هذه التقنيات وتستخدم بشكلٍ متكرر مع صولو الثلاث دقائق وصولو الخمس دقائق ، وغالبًا يتطور صولو الخمس دقائق من خلال استخدام الفلاش باك ، أو مقطع الحلم ، أو المقطع الفانتازى .

يتبع الديتو الكوميدى نفس المبادئ مثل الصولو الكوميدى ، لكن هناك عدة مبادئ إضافية فى الديتو الكوميدى لابد من مراعاتها و أهم هذه المبادئ هو البؤرة .

ويتبع التريو الكوميدى أيضًا نفس مبادئ الصولو الكوميدى ، ويشارك التريو الكوميدى أيضًا فى تقنيات كثيرة مع الديتو ، لكن للتريو الكوميدى أيضًا تقنيات محددة ومتفردة ، أحد أهم هذه التقنيات هى تركيبات البؤرة البصرية .

يُستخدم المايم الحرفى فى معظم الأحوال للمايم الموجَّه بشكلٍ كوميدى ، ويُستخدم المايم التجريدى فى معظم الأحوال للمايم الموجه بشكلٍ جاد ، هناك سببان رئيسيان لذلك : أن الحبكة والشخصية فى مجال المايم المحدود غالبًا ما تكون أدوات

فعالة لنقل مادة جادة ، وأن الألم والعذاب الحرفى يكونان مؤلمان أكثر من اللازم للجمهور أن يشاهده .

هناك استثناء رئيسى واحد لهذه القاعدة ، وهى الصولو أو الدويتو الجاد والمتركز حول شخصية ، إنه تركيبة مايم حرفى واحدة تستخدم غالبًا للمايم الجاد ، هذه التركيبة تتبع عادة ثلاثة مبادئ : الشخصية الرئيسية شخص بائس والذى يكون جديراً بالإعجاب وصادق ومصدق ومتفائل بشكل أساسى ، لا تمر الشخصية بتجربة ألم جسدى حاد وواقعى ، والنهاية تميل لأن تكون عاطفية ، وهناك تنوع متفرد للمايم الحرفى هو قطعة المايم التى تقوم أساساً على رواية القصص ، والتى هى لا كوميدية ولا جادة ، هى بالأحرى رواية بسيطة لقصة بالمايم ، والتى تكون مألوفة للجمهور من قبل ، إنها وسيلة لحفظ التقاليد وبث الحياة فى الأساطير والحكايات .

هوامش

(١) قام بتصميمها وعرضها أول مرة كريس فنجشتن (Chris Pfingsten) .

(٢) فى الأصل Kicker " وتعنى حرفيًا " الرافسة " أو الطاردة " ضمن معانٍ أخرى حسب السياق ، وكانت كلمة " خاطفة " أو " مباغتة " مناسبة تبعًا لشرح المؤلفة فيما يلى منْ سطور . (المترجم) .

(٣) عرضها أول مرة بوب ديفرانك (Bob Defrank) وجون كاسير .

(٤) صمّمها وعرضها أول مرة توم وايات (Tom Wyatt) .

(٥) صممها وعرضها أول مرة إدى آلين (Eddie Allen) .

(٦) صممتها وعرضتها أول مرة بليندا بلير (Belinda Blair) .

(٧) (Tooth Fairy) : هناك اعتقاد ناشئ من الحكايات الشعبية الشائعة فى أنحاء أوروبا وأمريكا يترسب فى أذهان الأطفال أنه عند خلع أحد الأسنان ستأتى جنية لأخذها وتترك بديلاً لها ، لذا يجعلون الطفل يلفها ويضعها بجوار نافذة حجرته ، وهذا يقابل فى معتقداتنا الشعبية عادة رمى السن المخلوع مع قول " ياشمس يا شموسة ، خدى سنة الجاموسة وإدينى سنة العروسة " (المترجم) .

(٨) (Rapunzel) اسم بطلة حكاية شعبية أوروبية (المترجم) .

(٩) صممها وعرضها أول مرة تيم توبار (Tim Topper) .

(١٠) (' peeping Tom') تعبير أمريكى يستخدم للدلالة على الشخص الذى يتلصص من نوافذ المنازل على النساء . و " توم " - تصغير توماس - وهو اسم أمريكى شائع (المترجم) .

(١١) صممتها وعرضتها أول مرة جولى هيربر (Julie Herber) .

(١٢) صممتها وعرضتها أول مرة جاكلين هام (Jacquelin Hamm) وميخائيل بلوفيل (Michael Blauvelt) .

(٥) المايم التجريدى

Abstract Mime

قطع تجريدية مختلفة Several Abstract Pieces

قبل مناقشة سمات المايم التجريدى ، قد يكون مفيداً أن نفحص أمثلة مختلفة لقطع مايم تجريدى .

المجموعة الصغيرة : " صور من سندريللا

The Small Ensemble : " Images from Cinderella "

هذه القطعة تؤدى بفريق من ستة مؤدين .

تبدأ القطعة بكل المؤدين يشكلون ساعة حائط واحدة ، كبيرة وطويلة ، وذلك بالجلوس على أكتاف بعضهم البعض والاحتفاظ بمؤدٍ واحد على الأرض ليضع البندول ، تدق الساعة ، هناك تحول أو انتقال ، أحد المؤدين يصبح سندريللا تمسح الأرضية ، يدفع الخمسة الآخرون بأيديهم وأذرعتهم ، لكنهم لا يلمسونها بالفعل ، إنها صورة اضطهاد .

وهناك انتقال آخر : المجموعة تشكل عربة كبيرة مع مؤدٍ آخر يمثل سندريللا داخل العربة ، تسير العربة إلى الوراء ، لتمثل ضياع الزمن ، أحد المؤدين يصبح باب العربة ، آخر يمثل سندريللا ، يدفع المؤدون الأربعة الآخرون الباب بحيث يفتح ، هذا يمثل فقداناً لفرصة من خلال الاستغلال .

ثم يرقص المؤدون فى ثنائيات كما فى حفل راقص ، يتوقفون فجأة كما لو أنهم قد سمعوا ساعة تدق ، ينتقلون بفزع إلى صورة الساعة الأصلية ، بمجرد أن تدق الساعة اثنى عشر ، تحلل صورة الساعة ، يتجه مؤديان كلٌ ناحية الآخر كما لو كانا يحاولان أن يتلامسا عبر المسرح ، مؤديان آخران يقومان بجذبهما إلى الخلف بحبل مايم ، يشكل كل المؤدين دائرة ويرفعون أذرعتهم ، مكونين صورة " السعادة لآخر العمر " .

هذه القطعة تسمى " صور من سندريللا " ، الصورة الرئيسية ممثلة فى عدد من الأشكال هى الاضطهاد .

الثنائى : " ضغوط الوالدين " [1] The Duet: "Parental Pressures"

تبدأ القطعة بإحدى المرأتين واقفة قرب المرأة الأخرى ، والتى ترقد على الأرض فى وضـع الجنين ، المـرأة الواقفـة (التى تمثل سلطة الوالدين) تقولب المرأة الأخرى (التى تمثل طاقة الطفل) فى وضع وقوف ، تفعل شخصية / صورة الأم هذا دون لمس المؤدى الآخر ، باستخدام حركات جذب ودفع رقيقة وسلسة .

حين تصبح كلتا المرأتين وجهًا لوجه تتعانقان ، يتغير إيقاعهما إلى حركات سريعة ومرحة : حركات جذب وحمل وعناق واستدارة تمثل الطفولة المبكرة وسنوات النضوج .

يتغير الإيقاع مرة أخرى ، وتبتعد سلطة الوالدين عن المؤدية الأخرى فجأة وتسير على حبل مشدود ، تستدير عائدة إلى شريكتها وتومئ بحدة نحو الأرض لكى تمشى الأخرى على نفس الخط ، تحاول طاقة الطفل لكنها تفشل ، تحاول طاقة الطفل أن تبتعد عن سلطة الوالدين لكنها تُجذب عائدة بحبل مايم ، تحاول طاقة الطفل أن تطير بعيدا لكنها تغوى للعودة بالطعام الذى تقدمه سلطة الأبوين فى يدها ، تعود طاقة الطفل ، ، وتتعانقان ، تبتعد طاقة الطفل عن العناق لكن سلطة الوالدين تجذبها للعودة إلى المعانقة .

القطعة تسمى " ضغوط الوالدين " ، الصورة الرئيسية الممثلة فى العناق ، هى الحب غير المشروط .

الثلاثى : " صور من رحلة طيران " [2] The Trio: " images of Fligh

تبدأ القطعة بثلاثة مؤدين يقفون على مسافات متساوية فى أرجاء المسرح ، كلٌ منهم يتخذ وضعًا مختلفًا للطيران : أحدهم على أطراف أصابعه مع ذراعيه لأسفل قرب ردفيه ، الثانى فى وضع منخفض قرب الأرض مع ذراعيه فوق رأسه ، الثالث منحنٍ للأمام ، رأسه منخفضة وذراعاه ممتدان لجانبيه . تعزف موسيقا " مدفع باكابل فى نغمة " د " الصغير " على مدى الأربع دقائق التالية ، هذا الرباعى (المؤدون الثلاثة والموسيقا) يقدم دراسة للطيران عن طريق خلق تركيبة من الانطباعات البصرية للطيران ، إنه يخلق إيهامات للطيران بحركات الذراع المتنوعة ، وبالتحرك أعلى وأسفل على أطراف الأصابع ، وبالتحرك فى أرجاء المسرح ، وبرفع كل منهم الآخر ، إنهم يخلقون الإحساس بالطيران بالأذرع فقط ، بالأوجه فقط ، وبكل العناصر مركبة معًا .

اسم القطعة " صور من الطيران " ، الصورة الرئيسية هى الحرية .

المجموعة الكبيرة : " صور من تاريخ الولايات المتحدة " (٣)

The Large Ensemble: "Images from United States History "

هذه القطعة بها مجموعة من ثلاثة عشر شخصاً .

تبدأ بمؤدٍ واحد يمثل الهندى الأمريكى يقوم بالصيد وحده ، وينضم إليه مؤدٍ آخر يمثل الرجل الأبيض ، الرجل الأبيض يقدم يده للهندى ، يتصافحان ، يستدير الهندى ، ويطعنه الرجل الأبيض فى ظهره ، تدخل باقى المجموعة إلى المسرح ، يرفع كلٌ منهم يده اليمنى وهو يدخل ، إنهم يمثلون المستعمرات الثلاثة عشر الأصلية ، بعد انتقال ، تشكِّل المجموعة طابوراً الكتف فى الكتف ، ويسيرون للأمام مثل الجنود ، يطلقون النار ثم يخلعون قبعاتهم وينحنون بأدب ، ممثلين أرستقراطية " الحرب الثورية" ، ثم تُشكّل المجموعة صورة سفينة كبيرة ، ينزلق المؤدون من صورة السفينة ويصبحون أفراداً من العبيد يجمعون القطن ، مع مؤدٍ واحد يلوح بسوطه فى الهواء بين الحين والآخر .

تنقسم المجموعة إلى مجموعتين ، يدفعون حائطًا فى الوسط يفصل بينهم ، إحدى المجموعتين تُدفع فى النهاية إلى خارج المسرح . الفعل يمثل الحرب الأهلية .

بعد انتقالٍ آخر تشكل المجموعة طابوراً مثل قافلة عربات تتحرك حركة بطيئة عبر المسرح ، يقابلهم مؤدٍ واحد يمثل الهندى ، يطلق سهمًا الباقى يطلقون مدافع ضخمة ، يسقط الهندى ، وتستمر قافلة العربات فى طريقها بشكل عادى ، وتدهس الهندى فى سيرها .

يلى ذلك صور من القرن العشرين يقاطعها بين الحين والآخر عضو واحد من المجموعة يغتال عضواً آخر من المجموعة ، وتنتهى القطعة بالمجموعة تتحرك فى أرجاء المسرح فى اضطراب بينما يدور شريط أغنية " إلى أين نذهب من هنا يا أولاد ؟ " يهز المؤدون أكتافهم كما لو كانوا يقولون " ومن يدرى ؟"

اسم القطعة "صور من تاريخ الولايات المتحدة" ، الصورة الرئيسية هى العنف .

الصولو : " طفل المجتمع " (٤) The Solo: " Societys Child"

تبدأ القطعة بمؤدٍ واحد يقف على المسرح وذراعيه ممتدين ومتعاكسين عند الرسغين أمامه ، إنها الصورة الرئيسية لعبودية الإنسان ، يدور هنا وهناك بشكل

لولبى ، ويرى الجمهور صبيًا صغيرًا رقيقًا ينادى أمه ، يعطيها زهورًا ، وهى تصفعه ، يعود المؤدى فجأة لصورته الرئيسية للعبودية ، يدور بشكل لولبى مرة أخرى ، ويرى الجمهور صبى أكبر نوعًا ما يسير مع كلب ، يهاجم بحشد فى صورة تجريدية للعنف ، ويُقتل الكلب ، ينادى أمه ، ولا جواب ، يعود إلى الصورة الرئيسية للعبودية .

يرى الجمهور صورة مركبة من العذاب التجريدى ، الشخصية الرئيسية ليست محددة بشكل دقيق : إنه يمثل " كل إنسان " العالمى ، إنه يُدفع من أعلى ومن أسفل ومن الجانبين ، ويواجه جدرانًا صلبة فى كل الاتجاهات ، يصعد سلمًا ليسقط من أعلاه ، يمد يده فى اتجاهات مختلفة ويُضرب فى كل مرة ، يعود إلى الصورة الرئيسية للعبودية ، وأخيرًا ينفجر فى تركيبة من صور العنف : يطلق النار ، يعدو ، يطعن بسكين ، يعدو ثانية ، يقاتل ، ويعدو ثانية ، يتوقف فجأة حين يتم ضربه (من السلطة) ، يعود إلى الصورة الرئيسية للعبودية ، يفك رسغيه المتعاكسين ويضع يديه على قضبان السجن ، ثم يضع يديه خلال القضبان ويعيد تعاكسهما عند الرسغين ، ينادى أمه ، لا جواب .

اسم القطعة " طفل المجتمع " ، الصورة الرئيسية بالطبع هى العبودية .

كل قطعة من هذه القطع التى توضّح خمس أشكال مختلفة هى قطعة مايم تجريدى ، ربما يود القارئ أن يرجع إليها من حين لآخر خلال التوضيح التالى للمايم التجريدى .

مقدمة للمايم التجريدى Inrodictiom to Abstract Mime

المايم التجريدى أحدث كثيرًا من المايم الحرفى ، وأصوله غالبًا ترجع للمدرسة الفرنسية رغم أن عناصر معينة توجد أيضًا فى المدرسة الشرقية .

والمايم التجريدى كما نعرفه اليوم عمره بضع عقود فحسب ، لكن بعض عناصره وُجدت منذ نشأة المايم مع الإنسان البدائى .

يقدم المايم التجريدى سلسلة من الصور تتجمع حول رمز رئيسى يحيط بالموضوع ، ويحاول أن يترك الجمهور بإحساس بجوهر الموضوع ، وكثيرًا ما يكون المايم التجريدى مجازيًا أو استعاريًا فى أن هناك معنى تجريدى أو روحانى يكمن تحت الأشكال المعبرة والمحددة ، بعض المؤدين يشيرون إلى المايم المجازى حين يقدمون موضوعًا ما

متخفيًا فى موضوع آخر ، لكن هناك فى المايم التجريدى أكثر من مجرد استخدام المجاز .

هناك ست مكونات للمايم التجريدى ، فى هذا الفصل يتم فحصها تحت موضوعات : الفكرة ، والصور ، والبناء ، والمرح ، والحركة ، والشخصية .

أول مكونين من هذه المكونات ، الفكرة والصور ، هى أساسًا موضع اهتمام طاقة المؤلف المسرحى لدى المؤدى .

الفـكـرة Idea

اختيار موضوع Selecting a Topic

الخطوة الأولى فى تكوين قطعة مايم تجريدى هـى أن تختار موضـوعًا ، لا بد أن يكون لكل قطعة مايم تجريدى موضـوع مركـزى ، ويمكن أن يكون الموضـوع عامًا مثل "تطور الإنسـان " أو محدداً مثل " الطلاق ليس له فـائزين " ، وقد يكون الموضـوع هائلاً مثل " صور من إدجار آلان بو " أو بسيطًا مثل " صور من الغراب " .

وقد يكون الموضـوع عالميًا مثل " الموت ، رفيقنا الدائم " ، أو شخصيًا مثل " أبي وأنا والموت تجعل العدد ثلاثة " .

هناك اثنان من الاستخدامات الرئيسية للمايم التجريدى : أن تقبض على جوهر كم كبير من المعلومـات تاركًا الجمـهور بإحسـاس بهذه المعلومات ، وأن تقدم بيـانًا شخصيًا حول وضع الإنسان .

أكثر الصيغ الخمسـة لتقديم المايم التجـريدى شـهرة هى الصـولو ، والدويتـو ، والتريو ، والمجموعة الصغيرة (من أربعة إلى ستة مؤدين) ، والمجموعة الكبيرة (أكثر من ستة مؤدين) ، هنـاك عدد من التركيبات المختلفة للأشكال والاسـتخدامـات ، كل التركيبات ممكنة لكن بعضها يبدو صالحًا أكثر من الأخرى .

الجدول التالى يضع خطة لبعض التركيبات الأكثر ملاءمة عن طريق الموضوع :

الموضوع : أعمال أدبية كبيرة .

الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحسـاس أو " مزاج " العمل العام عن طريق استخدام تكنيك لصق الأجزاء .

التشكيل المعتاد : مجموعة صغيرة .

أمثلة : صور من : " العهد القديم " ، هاملت ، الرباعيات ، الأوزة الأم .

الموضوع : أعمال أدبية صغيرة .

الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحساس أو " مزاج " العمل العام عن طريق استخدام تكنيك لصق الأجزاء .

التشكيل المعتاد : صولو ، تريو ، مجموعة صغيرة .

أمثلة : قصائد ، قصص قصيرة ، حكايات ، حواديت الجنيات .

الموضوع : مجموعة أعمال لمؤلف معين .

الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحساس أو " مزاج " العمل العام عن طريق استخدام تكنيك لصق الأجزاء .

التشكيل المعتاد : مجموعة صغيرة .

أمثلة : أعمال : إدجار آلان بو ، تشارلز ديكنز ، شارلز شولتز ، تنيسى ويليامز .

الموضوع : منظور تاريخى .

الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحساس أو " مزاج " العمل العام عن طريق استخدام تكنيك لصق الأجزاء ، وأحيانًا لتقديم بيان شخصى .

التشكيل المعتاد : مجموعة صغيرة ، مجموعة كبيرة .

أمثلة : تاريخ الولايات المتحدة ، تطور الإنسان ، عصر النهضة ، تاريخ الفيلم الأمريكى .

الموضوع : صور من فنان تشكيلى أو أعماله .

الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحساس أو " مزاج " العمل العام عن طريق استخدام تكنيك لصق الأجزاء ، وأحيانًا لتقديم بيان شخصى .

التشكيل المعتاد : مجموعة صغيرة ، مجموعة كبيرة .

أمثلة : بيكاسو ، ماكس سينيت ، مايكل أنجلو ، جيرنيكا .

الموضوع : صور من الأفلام أو التليفزيون .

الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحساس أو " مزاج " العمل العام عن طريق استخدام تكنيك لصق الأجزاء ، وأحيانًا لتقديم بيان شخصى .

التشكيل المعتاد : مجموعة صغيرة ، مجموعة كبيرة .

أمثلة : ساحر أوز ، ٢٠٠١ ، أوديسا الفضاء ، الرسوم المتحركة التى تعرض صباح السبت .

الموضوع : موضوعات ذات توجه تعليمى .

الاستخدام : تعليم الجمهور وإكسابه حساسية تجاه الموضوعات المثيرة للجدل .

التشكيل المعتاد : دويتو ، صولو ، تريو .

أمثلة : دائرة الحياة " ، " الحب صد يق الجميع " ، الأطفال زهورنا ، " النصف الثانى للحياة" .

الموضوع : موضوعات موجهة نحو بيان .

الاستخدام : تقديم بيان شخصى ، وأحيانًا مثير للجدل ، حول موضوع إنسانى .

التشكيل المعتاد : صولو ، دويتو .

أمثلة : "الإجهاض : اختيار امرأة ؟" ، "ميكنة الإنسان" ، "إله أو لا إله ؟" "قنبلة ذرية أو لا قنبلة ؟ " .

وجهة النظر Point of View

بعد أن يتم اختيار الموضوع فالمهمة الثانية هى إرساء وجهة نظر – الموقف الذى اختاره المؤدى ليقدم موضوعه – ليس لكل القطع وجهات نظر ، تلك الموضوعات الخالية منها تكون مقدمة كملصقات مركبة من صور ، الغرض منها تقديم إحساس بالموضوع وإمتاع بصرى لا أكثر .

القطعة التى لها وجهة نظر تكون مصممة لتقديم فكرة معينة ، أو بيان ، أو موقف ، أو درس حول الموضوع ، قد يتفق أو لا يتفق الجمهور مع وجهة النظر ، لكنه يجب أن يفهم بوضوح ما هى .

وقطع المايم التجريدية الموجهة نحو بيان أو نحو التعليم دائمًا ما يكون لها وجهة نظر ، لكن من المحتمل أن نجمع بين التوجه نحو وجهة النظر مع التوجه نحو التمكن من الإحساس ، وهذا ينطبق بشكلٍ خاص على القطع التى تسمح بقدرٍ كبيرٍ من التفسير الفنى ، مثل القطع الموجودة فى فئات الأعمال الأدبية والأعمال ذات المنظور التاريخى .

مثال على ذلك القطعة المستخدم فيها مجموعة كبيرة : " صور من تاريخ الولايات المتحدة" ، القطعة مصممة لترك الجمهور بإحساس بتاريخ الوطن من خلال استخدام صور تجريدية مرحة وجادة ، لكن القطعة تكون مصممة أيضًا - فى نفس الوقت - لتقديم بيان عن العنف فى أمريكا .

القطع التجريدية التى تكون وجهة النظر هامة للغاية بالنسبة لها هى القطع الموجهة نحو بيان والمؤداة كقطع فردية (صولو) وثنائية ، ويمكن أن يبدأ المؤدى الذى يصمم قطعة كهذه بأن يسأل نفسه سؤالين : " ما الموضوع ؟ " و " ما وجهة النظر ؟ " فقط بعد الإجابة عن هذين السؤالين عليه أن يبدأ فى بناء القطعة نفسها .

بشكل أساسى المؤدى يملك أربع اختيارات لوجهة النظر :

١ - مع الموضوع .

٢ - ضد الموضوع .

٣ - كشف كلا جانبى القضية .

٤ - تقديم تركيبة ملصقة من القضايا ملائمة للموضوع .

فيما يلى أمثلة لوجهات نظر محتملة :

الموضوع	وجهة النظر
الإجهاض	١ - ضده .
	٢ - معه .
	٣ - بيان ما له وما عليه ، بلا بيان شخصى .

الموضوع	وجهة النظر
التعسف مع الطفل	١ – من منظور الوالدين .
	٢ – من منظور الطفل .
	٣ – كتجميع ملصق لقضايا ومحن معقدة .
علاقة الأم والابنة	١ – ارتباط دائم وتضييق الخناق .
	٢ – ارتباط دائم فى الحب .
	٣ – أبعاد كثيرة ، إيجابية وسلبية .

المايم التجريدى يُستخدم للتمكن من الإحساس بالموضوع ، أو ليعرض وجهة نظر تجاه الموضوع ، أو كليهما .

الصور / المفاهيم Images

الصور هى العمود الفقرى للمايم التجريدى ، فليس له حبكة ، ولا خط قصة ، ولا تطور رئيسى ومتتابع للشخصية ، بدلاً من ذلك ، يقدم المايم التجريدى تدفقًا متتابعًا للصور / المفاهيم .

الصورة / المفهوم هى انطباع بصرى لشىء ، " انطباع " يوحى بنشاط استيطانى ، فعل داخل الرأس ، فى الذهن ، فى النفس ، و " بصرى " توحى أن الفرد يدرك شكلاً ماديًا حتى لو لم يكن " للشىء المصور بصريًا شكل مادى موضوعى ، و " شىء " يمكن تفسيره كـ " كل شىء " بما فيها التأملات ، والأفكار ، والمفاهيم .

فى الواقع أن كثيرًا من الأشخاص يتصورون فى أذهانهم ليس الأشياء المادية فحسب لكن المفاهيم التى لا شكل لها كذلك .

وقطعة المايم التجريدى تكون مصنوعة من نمطين من الصور / المفاهيم : الصور الحرفية والصور التجريدية ، ولا يجب أن يختلط هذان المفهومان بالنمطين الرئيسيين للمايم ، الحرفى والتجريدى .

الصور الحرفية Literal Images

الصور الحرفية هى صور لها شكل مادى معروف عالميًا مثل الحيوانات ، والأشجار ، والزهور ، والمقاعد ، والماء ، والأحذية ، والأبواب ، والحشرات ، والصخور ، والدوائر والأشكال الهندسية الأخرى ، وحلوى م & م (٥) ، والكلمات المكتوبة .

ورغم أن مثل هذه الصور تأتى فى عدد ضخم من التنويعات المحددة ، فالشكل الأساسى لكل منها هو نفسه بالنسبة لكل شخص لم يرها أبدًا ، الصور الحرفية تكون متصورة بصريًا على مستوى عالمى فى الذهن لأنها تمثل أشياء لها أشكال موضوعية متفق عليها عالميًا .

أكثر الصور الحرفية أهمية فى المايم التجريدى هى الرجل / المرأة ، إنها صورة حرفية متضمنة تقريباً فى كل قطعة مايم تجريدى بشكل أو بآخر ، وفى تلك القطع النادرة التى لا تكون متضمناً فيها كصورة حرفية ، فالرجل / المرأة تكون متضمنة كصورة تجريدية .

مثلاً ، فى النضال من أجل الحرية الذى هو مركز القطعة الثلاثية " صور من الطيران " ، التى وصفت فى بداية الفصل ، إن مصطلح رجل / امرأة كما هو مستخدم هنا لا يشير إلى رجل بعينه أو امرأة بعينها ، مثل " بيپ " ، أو " كليم كاديدليهوپر " ، أو الأم الجديدة ، فالكلمتان تشيران إلى الإنسان العالمى ، وفى المايم التجريدى يقدم الرجل كصورة أخرى لا كشخصية محددة ومنفصلة ، لكن رجل / امرأة تكون صورة أساسية للقطعة ؛ لأنه بدونها لا يكون للجمهور مكان يتواصل منه إنسانياً مع مشاعر وأفكار القطعة ، إن قطعة مايم تجريدى بلا صورة الرجل / المرأة تكون رقصة .

يمكن مشاهدة أمثلة للصور الحرفية فى القطعة التى عنوانها " صور من آليس فى أرض العجائب " : مجموعة من ستة مؤدين تجمعوا لتوهم لتطوير القطعة ، ويبدءون بوضع قائمة بكل الصور الحرفية بقدر إمكانهم من قصة آليس فى أرض العجائب ، وتبدو قائمتهم شيئاً كهذا :

تدخين	أشجار / غابة	حفل شاى
حفرة	أرنب	آليس
ماء	ملكة	لعبة الكروكى
قطة	بحيرة	حبوب

ويمكن رؤية نفس الإجراء فى الصولو " طفل المجتمع " ، يبدأ المؤدى باتخاذ قرار بشأن أى الصور الحرفية تساعد وتتصل بهذا الموضوع ، ويصل إلى قائمة مثل هذه :

رجل	أم	كلب
أغلال	قضبان سجن	زهور
سكاكين	بنادق	هروب

الصور / المفاهيم التجريدية Abstract Images

الصور التجريدية هى تلك الصور التى ليس لها شكل مادى موضوعى ومعروف عالميًا ، الصور التجريدية هى صور مادية للأفكار والمشاعر والمفاهيم والأفكار مثل الحب ، المرض ، الموسيقى ، التحيز ، الزمن ، عدم الملائمة ، الجمال ، الاضطهاد ، الطموح ، الموت ، الطمع ، والبهجة .

كثير من الناس يتصورون بصريًا مشاعر ومزاجات وأفكار ومفاهيم ذاتية فى صور ملموسة وتختلف تلك الصور - بالطبع - بشكل كبير من شخص إلى شخص .

مثلاً سيستجيب أى عشرين شخص لكلمة ساعة حائط بنفس الصور البصرية ، ورغم أن ساعات الحائط تختلف بالنسة لتفاصيل النوع والحجم والشكل ، فليس من الأرجح أن تسعة عشر شخصًا سيرون شكلاً ما من ساعة الحائط والشخص العشرين سيتخيل بصريًا شجرة ! لكن نفس الأشخاص حين يستجيبون لكلمة زمن سيرون بقوة صورًا مختلفة ، قد يرى بعضهم ساعة حائط ، لكن آخرين قد يرون صورًا أكثر ذاتية ، مثل كتلة من الرمادية ، أو نفق طويل مظلم ، أو سماء مليئة بالسحب ، أو سلسلة متصلة من الأرقام على طاحونة دائرة ، أو لون أبيض بسيط .

هناك صورة تجريدية واحدة أكثر أهمية من الصور الأخرى ، كل قطعة مايم تجريدية - لكى تكون كاملة - يجب أن تتضمنها بشكل ما : صورة " رحلة الحياة " ، هذه الصورة تساعد فى أن تحل محل الحبكة كخط سائد أو خطة للقطعة ، وهى توفر أيضًا مكانًا ثانيًا (ثانيًا بالنسبة للصورة الحرفية للرجل / المرأة) حين يمكن للجمهور أن يربط مشاعره بالقطعة .

أيًا كان الشكل الذى قد تأخذه فرحلة الحياة هى الصورة التجريدية الواحدة التى يرتبط بها كل فرد بوعى أو بلا وعى .

بعد عمل قائمة للصور الحرفية للقطعة يضع المؤدون قائمة بالصور التجريدية :

الرحلة	الزمن	الحسية
المفاجأة	الخوف	العزلة
السلطة	الكابوس	القوة
الحالات المتغيرة	الحجم	الاضطهاد
الطموح	الوحدة	البحث

نفس الإجراء يمكن اتباعه مع صولو " طفل المجتمع " ، بعض الصور التجريدية المتصلة بالموضوع هى :

الاضطهاد	الحب	حاجة الوالدين
العبودية	الهروب	الشر
الوصول	الوحدة	الخوف
التحيز	العنف	الرحلة الطبية

فى المايم التجريدى يجب أن يأخذ المؤدى الخطوة الإضافية لاستحضار الصورة من ذهنه وإعطائها شكلاً خارجيًا من خلال استخدام الجسد المادى والحركة .

أهم الإسهامات التى يقوم بها المايم التجريدى للفن عمومًا هى أنه يوفر وسيطًا للمؤدى ليخلق شكلاً فنيًا حيًا ، ومؤثرًا وملموسًا لذلك الذى كان من قبل له شكل فى الذهن - وبالتحديد فى ذهن المؤدى - لكن فى الأصل فى ذهن كل فرد .

ليس هناك شكل فنى - ليس الفيلم (إنه ليس حيًا) ، ولا الرسم (إنه لا يتحرك) ، ولا الرقص (نادرًا ما يكون حرفيًا) - له الأدوات التى للمايم لينجز مهمته ، الفعالية متفردة للمايم التجريدى ، وبدونها سيكون المايم شكلاً فنيًا أقل ثراءً بكثير وأكثر تصلبًا بكثير .

الصور / المفاهيم الرئيسية The Central Images

معظم قطع المايم التجريدية لها صورة رئيسية تقوم مقام النقطة المركزية التى تبنى حولها القطعة ، الصورة الرئيسية هى أكثر الصور أهمية للقطعة ويتم انتقاؤها بحرص ، وقد تكون إما صورة تجريدية أو صورة حرفية : وفى الغالب الأعم فهى تجريدية .

وعادة ما تتكرر الصورة الرئيسية طوال القطعة بنفس الشكل أو فى تنوع من الأشكال ، مثلاً قد يتم انتقاء الزمن فى " صور من آليس فى بلاد العجائب " كصورة رئيسية ، وقد يتم تمثيل الزمن بساعة حائط كبيرة ، وساعة الحائط المكونة من أجساد ستة أعضاء من المجموعة ربما يمكن خلقها فى بداية ونهاية القطعة وعدة مرات خلال القطعة .

أو ربما يمثل الزمن بستة صور مختلفة خلال القطعة ، وقد يتخذ شكل ساعة حائط كبيرة ، أو ست ساعات صغيرة ، أو تكتكات مستمرة على شريط الصوت المصاحب للقطعة ، أو انتقالات على فترات ، أو كل أعضاء المجموعة ناظرين ساعات أيديهم قبل كل انتقال ، أو يندفع المؤدون على فترات داخل وخارج الصور .

إن الصورة الرئيسية تكون مثل حبل الغسيل الذى تعلق عليه كل الصور الأخرى ، الصورة الرئيسية تكون مثل الورق والشريط الذى تغلف فيه القطعة كالهدية ، والصورة الرئيسية تكون مثل مائدة العشاء التى تقدم عليها الوجبة .

تسمى الصورة الرئيسية أحيانًا الرمز الرئيسى لأنها تمثل عادة معنى أو إحساس داخلى يكون هامًا لجوهر القطعة ، عادة ما تمثل الصورة الرئيسية صلة ضمنية بين الرؤية والإظهار ، فالرنين الأكبر للصورة الرئيسية يرفعها إلى مستوى الرمز .

الصورة الرئيسية تقوم مقام المركز الذى تدور حوله القطعة ، وبتكرارها تعمل الصورة الرئيسية كوسيلة بناء أو تكوين ، ويمكن أن تؤدى مهمة المنهج الذى تقدم به وجهة نظر القطعة ، كما يمكن أن تقوم مقام المجاز بالنسبة للقطعة عمومًا والذى يمكن أن يساعد المؤدى فى صنع اختيارات فنية غير واعية .

يقدم لنا مثال "آليس فى بلاد العجائب" عدة احتمالات للصور الرئيسية إلى جانب الزمن فالبحث ، والاضطراب ، والهوية هى صور تجريدية تظهر فى خلال القصة ، ليس ببساطة فى لحظات معزولة ، وعلى ذلك تكون صورًا رئيسية محتملة .

وفى مثال الصولو " طفل المجتمع " هناك عدة احتمالات للصورة الرئيسية بالإضافة إلى تلك التى اختارها المؤدى : العبودية ، فالاضطهاد ، والحاجة لرعاية الوالدين ، والعنف هى بعض الاحتمالات الأخرى .

بعد أن تكون طاقة المؤلف المسرحى عند المؤدى قد اختارت الموضوع ، واختارت الصور الحرفية والتجريدية ذات الفعالية ، واختارت وجهة النظر – لو كانت ملائمة – تتجه طاقة الممثل عند المؤدى إلى البروفات .

البناء أو البنية Structure

لقطعة المايم التجريدى بنية وجو الحلم ، فى الحلم يمر الفرد بخبرة تجميعات من الصور الحرفية والتجريدية التى تتغير بشكل غير متوقع ، أى شىء محتمل فى الحلم ، الصور تتغير فجأة ، حتى لو كانت متصلة بشكل غير مترابط مع الحبكة.

قد يرى الحالم نفسه ككتلة من اللون الرمادى ، وقد يواجه سلحفتين لونهما قرنفلى ، وقد يرى حفل زفاف وهو العريس وأمه العروس وشاهد العريس والقس .

قد يرى الحالم دوائر تطير هنا وهناك ثم يرى حجرة لعلب مناديل ورق خالية ، من الناحية البصرية هذا التتابع غير المتوقع للصور الحرفية والتجريدية يشبه كثيراً قطعة مايم تجريدية ، باستثناء أن الصور فى قطعة المايم ليست غير واعية إنها تنتقى بعناية ، وبذلك يكون لها بنية مصممة أكثر من الحلم .

هناك ثلاث بنيات رئيسية للمايم التجريدى : بنية المجموعة ، الكبيرة والصغيرة ، وبنية الصولو ، وبنية الثنائى أو الثلاثى .

بنية المجموعة The Group Structure

تنطبق بنية المجموعة على مجموعات من أربعة مؤدين أو أكثر ، إنه الشكل الأكثر استخداماً للقطع الملصقة ، وللتمكن من مزاج وإحساس أو جوهر الموضوع ، ويستخدم أحياناً لصنع بيان .

غالبًا ما يكون للقطع الجماعية مخرج لكن من المحتمل أن يقوم المؤدون فى قطعة جماعية ببناء العمل دون مخرج .

هناك مواصفات ثمانية رئيسية يجب دمجها فى بنية المجموعة :

١ – يجب أن يكون للقطعة افتتاحية قوية تجذب الانتباه بصرياً ، عادة – لكن ليس دائمًا – تكون الصورة الأولى هى الصورة الرئيسية أو الرمز .

٢ – تحتاج القطعة إلى صورة إنهاء قوية تربط القطعة معًا ، ومحتمل أن تستخدم *الصورة الرئيسية أيضًا فى الإنهاء* .

٣ – يجب أن تتداخل الصور التجريدية والحرفية والرئيسية بشكلٍ متساوٍ ومتنوع طوال القطعة .

٤ – لو تكررت الصورة الرئيسية – وغالبًا ما يحدث – فيجب الاعتناء ألا تستخدم أكثر من اللازم .

٥ – يجب إعطاء اهتمام للبؤرة ، دائمًا ما تكون البؤرة موضع قلق فى القطع الجماعية ، وخاصة فى قطع المايم التجريدية الجماعية .

٦ – التنوع الإيقاعى جوهرى ، الأسلوب يترك نفسه بالفعل لحركة بطيئة ولحركات متساوية ومتدفقة ، بدون التنوع الإيقاعى والمفاجآت يمكن أن يصبح المايم التجريدى مُملاً بسرعة .

٧ – من المهم أن تستخدم المجموعة بشكل تخيلى وفى تنوع من التجميعات البصرية ، مثل الفرديات والثنائيات والثلاثيات والرباعيات ، وأنماط المجموعة الكاملة .

٨ – أكثر الأمور أهمية فى القطعة التجريدية هى الانتقالات ، أنماط الحركات المستخدمة فى التغيير من صورة إلى صورة ، يجب أن تكون الانتقالات مثيرة بصريًا ، وسريعة واقتصادية وتخيلية ، إنه فى مثل أهمية الصور ، بدون انتقالات ممتازة يمكن أن تصبح القطعة التجريدية بسهولة نسقًا من الصور المعزولة بلا رابط أو خيط يمسك بها معًا ، بدون تدفق الانتقالات الجيدة تصبح القطعة مجزأة وغير مشوقة ، ليس هناك مكان آخر فى المايم تكون فيه الانتقالات أكثر جوهرية منها فى المايم التجريدى .

بنية القطعة الفردية The Solo Structure

الصولو التجريدى هو البنية الأكثر استخدامًا لتقديم بيانات شخصية رغم أنه يمكن استخدامه أيضًا للتمكن من شعور أو جوهر ، ولكى يعطى معلومة ، أو ليقدم قطع ملصقة عادة ما يقوم المؤدى بتصميم وإخراج الصولو التجريدى .

هناك ستُ مواصفاتٍ يشارك بها الصولو التجريدى مع البنية التجريدية للمجموعة ، الصولو يحتاج لافتتاحية جيدة ونهاية جيدة ، ويحتاج لدمج أنماط الصور ، ويحتاج إلى صورة رئيسية مؤثرة ، كما يحتاج لتنوع إيقاعى وانتقالات مؤثرة .

وهناك مواصفات ومشاكل أخرى تتفرد بها بنية الصولو : فالصولو التجريدى صعب أداؤه ، وأسلوب وتقنيات المايم التجريدى ملائمة للمجموعة أكثر من ملاءمتها

للمؤدى الواحد ، وكذلك فحقيقة أن الصولو التجريدى هو غالبًا موجه نحو بيان يقدم نقصًا خاصًا .

لو تم اختيار الموضوع بعناية كما ينبغى له فالفرص تكون ممتازة لأن يكون للمؤدى إحساس شخصى قوى عن الموضوع ، يمكن لانغلاق الموضوع أن يعمل ضد حصول المؤدى على مسافة جمالية من المادة ، لو كان المؤدى قريبًا أكثر من اللازم من مادته ، لو كانت شخصية أكثر من اللازم أو هامة أكثر من اللازم فقد تصبح الصور خاصة للغاية ، وسيكون المؤدى فقط هو القادر على الارتباط بها .

فى مثل هذه الحالات قد يشعر الجمهور بأنه يتطفل على منطقة خاصة للغاية ، أو قد يضيع ويضطرب بسبب افتقاد العالمية فى الصور ، غالبًا ما يؤدى عرض كهذا إلى إحراج أو قلقلة أو حيرة أو ملل الجمهور ، والذى قد يجد المؤدى من الصعب فهمه بسبب إحساسه بالموضوع والتزامه به .

من المحتمل أن المؤدين فى القطع الثنائية والثلاثية والجماعية يصبحون قريبين للغاية من مادتهم ، لكن هذا لا يحدث كثيرًا بسبب التوفيقات الفنية التى تتم كنتيجة لتداخلات المجموعة .

يحتاج مؤدى الصولو لأن يكون متأكدًا أن طاقة الممثل لديه موجودة عن قرب من طاقته كمؤلف مسرحى ، وأن القطعة قد ارتفعت عن المجال الشخصى الخالص ودخلت النطاق العالمى .

هناك منهجان لتحديد ما إذا كان الصولو على مستوى جماعى مشارك وبشكل فعال :

الأول : هو أن يسمح المؤدى لأشخاص آخرين أن يروا القطعة فى بروفة ، وأن يسمح لهم أن يعبِّروا له عما يرونه ويحسونه أثناء مشاهدة القطعة .

المنهج الثانى : هو عمل قائمة بالصور ، كقاعدة عامة ، لو كان هناك بشكل واضح صورًا حرفية أكثر من الصور التجريدية ، فهناك احتمال كبير أن تكون القطعة شخصية أكثر من اللازم ، فالصور التجريدية تساعد على بقاء المؤدى بعيدًا بخطوة عن واقع المادة ، وتساعد على مد الجمهور بوسائل تربطه بالمادة بحرية .

هناك تقنيات قليلة خاصة تساعد المؤدى على بناء قطع الصولو التجريدية :

أولاً : الصورة أو الرمز الأساسى هام بشكل خاص ، يجب أن يكون واضحًا ودقيقًا ، سيساعد المؤدى فى إعطاء شكل لقطعته لو أنه عاد للصورة الرئيسية بشكل متكرر .

ثانيًا : التنوع الإيقاعي والمفاجآت ضرورية بشكل حتمى للصولو ، ليس هناك مؤدون آخرون ليساعدوا فى التنوع كما فى التجمعات .

ثالثًا : يكون " كورس المايم " مساعداً لمؤدى الصولو التجريدى ، والكورس هو سلسلة من الحركات التى تتكرر كنوع من الترقيم أو التنقيط أو تعليق عند نهايات وحدات معينة ، مثلاً فى " صور من آليس فى بلاد العجائب " قد يظهر الأرنب ست مرات مختلفة بين وحدات معينة والانتقالات التى تليها .

رابعًا : يجب أن تبنى القطعة فى وحدات محددة بوضوح ، وهذا أصعب بقدر كبير لعمله فى صولو تجريدى منه فى صولو حرفى .

بنية القطع الثنائية أو الثلاثية The Duet or Trio Structure

الدويتو والتريو التجريدى يكونان مماثلين للصولو بطرق كثيرة ، كل تقنيات الصولو تنطبق على الدويتو والتريو ، على أية حال هناك بعض المواصفات المتفردة للدويتو والتريو ، فللقطع الثنائية والثلاثية التجريدية اهتمامات خاصة بالبؤرة ، وبالحضور الجماعي والفردى ، وبوضع المسافات ، والتى لا تكون لدى الصولو .

وربما تكون بنية الدويتو أكثر الأشكال تأثيرًا للمادة الموجهة نحو بيان ، مع شخصين يساهمان فى الفكرة ، وفى الصور ، وفى البناء فهناك فرصة أقل منها فى الصولو لأن تصبح المادة شخصية أكثر من اللازم ، كما أن هناك فرصة أكثر للتنوع البصرى .

والتريو شكل مؤثر لتجميع الملصقات ، لأن ثلاثية المؤدين تخلق غالبًا بشكل غير واعٍ تجميعاً بصرياً ممتعاً من الناحية الجمالية .

المرح / الفكاهة Humor

قد يبدو لنا المايم التجريدى ثقيلاً وذهنيًا وبلا فكاهة لكن ليس ضروريًا أن تكون هذه هى الحال ، رغم أن الغرض الرئيسي للمايم التجريدى ليس تسلية الجمهور بالكوميديا فمن المحتمل أن يكون لدينا صوراً تجريدية فكاهية .

المرح هو واحد من أهم المناهج التي نوصل بها المعلومات عن أنفسنا ، وربما لا يكون التأثير العام للمايم التجريدى فكاهيًا ، لكنه لا يحتاج إلى تجنب لمسات من المرح أو الدعابة .

مثال لذلك يمكن أن يرى فى قطعة جماعية بعنوان " القرن العشرين : مجتمع بلا وجه " (٦) ، الصورة الرئيسية هى الأقنعة ، وتمثل الشخوص الضرورية وغير الضرورية التى يرتديها الأفراد فى مجتمع اليوم ، والصور فى القطعة هى تجميع بين الحرْفى والتجريدى وبين الجاد والفكاهى .

بعض الصور الحرْفية الجادة هى البنادق والطائرات وأنابيب الاختبار ، وبعض الصور التجريدية الجادة هى التلاعب والضغوط والتوتر ، وبعض الصور الحرفية الفكاهية هى هارفى والبانكرز ، وصنع السيارات (فى عقود مختلفة) ، وأطفال أنابيب الاختبار الذين يتحولون إلى كلاب ، واثنتين من الصور التجريدية المرحة هما التماثل والآلية ، إن استخدام المرح / الفكاهة فى المايم التجريدى يضيف تنوعًا إيقاعيًا وانفعاليًا للقطعة .

الحركة Movement

هناك نقطتان مهمتان فيما يتعلق بأسلوب الحركة فى المايم التجريدى :

أولا : عادة ما يكون للإيهامات المستخدمة فى المايم التجريدى معنى أعمق يتضمنها فهى غالبًا رمزية فى محتواها ، مثلاً فتح الباب قد يمثل فرصة ، وجرو ضائع قد يمثل الشباب المفقود ، وطرد مفاجئ قد يرمز للمستقبل ، وليس من الضرورى أن يكون لكل فعل أو إيهام مايم تجريدى معنى رمزى ، لكن كثيراً منها كذلك .

ثانيًا : المايم التجريدى هو أسلوب المايم الذى يرتبط عن قرب بالرقص ، حين توضع الصور فى قطعة مايم تجريدية معًا مع انتقالات جميلة وتخيلية ومتدفقة ، فقد تشابه القطعة رقصة ، المايم التجريدى يختلف عن الرقص فى استخدامه الصور الحرفية بوفرة ، ودرجة انتباهه للشخصية ، نادراً ما يرى المرء استخداماً وافراً للصور الحرفية فى الرقص ، لكن من الشائع أن يرى حركات " رقص " فى قطعة مايم تجريدى ، وخصوصاً فى اللحظات الانتقالية ، المرء لا يرى غالبًا جذب حبل أو صعود سلم فى عرض چاز أو باليه حديث ، لكن كثيراً ما يرى المرء وثبة من وثبات الرقص الحديث ، أو استدارة من رقصة الچاز ، أو قفزة باليه فى قطعة مايم تجريدى .

الشخصية Character

يختلف تطور الشخصية فى المايم التجريدى عنه فى المايم الحرْفى ، فى المايم التجريدى لا يقدم المؤدى شخصية محددة وواقعية ، هو بالأحرى يمثل الإنسان بشكل عام وليس شخصًا بعينه ، لكن " إنسانه " العام يجب أن يكون لديه درجة ما من الإنسانية ، ودرجة ما من القابلية لكى يكون لدى الجمهور شيىء من التعاطف مع القطعة .

تطرح الطبيعة الرمزية للشخصية فى المايم التجريدى بعض الأسئلة الخاصة بالأسلوب : كيف يجلب المؤدى الإنسانية للشخصية دون أن يجعل الشخصية محددة ؟ كيف يجعل المؤدى " كل إنسان " العالمى قابلاً للإعجاب ؟ تلك هى نفس مواضع قلق الممثل حين يدعى للتمثيل فى مسرحية تعبيرية أو سيريالية ، ليس هناك إجابات جاهزة لكن غالبًا ما يحاول الممثل بصدق أن يضفى على المشاعر والانفعالات المطلوبة للدور دوافع لأفعالها .

ربما يحتاج مؤدى المايم المبتدئ حتى يصبح مرتاحًا فى المايم التجريدى إلى نفس الوقت الذى يحتاجه الممثل المبتدئ ليصبح مرتاحًا فى المسرح التعبيرى ، يجب أن يكون مؤدى المايم متعدد القدرات مثل الممثل للعمل بأساليب مختلفة .

التكنيك المفيد للعمل مع الشخصية فى المايم التجريدى هو " الوجه التجريدى " ، المؤدى يعطى لوجهه صفة شبيهة بالقناع ويتم التعبير عن الانفعالات بالجسد والحركة بدلاً من تعبيرات الوجه ، وجه المؤدى لا يكون خاليًا من التعبير إنه فقط ليس به درجة التعبير التى تستخدم فى المايم الحرفى ، يجب أن يشعر الجمهور بانفعالات القطعة من مشاهدة جسد المؤدى وحركاته ومن وجهه ، يجب أن يشعر الجمهور بالتزام المؤدى تجاه هدف أو أسلوب القطعة ، وليس دائمًا تجاه التمثيل من الإحساس .

الموسيقا واعتبارات أخرى Music and Other Considerations

الموسيقا Music

تستخدم الموسيقا كثيراً في المايم التجريدى خاصة في الولايات المتحدة ، لكن الموسيقا يجب اختيارها بعناية ، فلابد أن تصلح للحالة المزاجية للموضوع ولمحتواه ، ويجب أن تعزز التنوع الإيقاعي والمفاجأة ، ونادراً ما يكون مؤثراً أن نستخدم موسيقا صوتية مع أغان يمكن تمييزها ، فالحرفية التي للكلمات ستميل للتناغم انفعاليًا مع الكلمات أكثر منها مع حركات المؤدى وستشوش القطعة .

يجب أن يكون مؤدو المايم واعين بأن العمل مع موسيقا يتطلب بشكل خاص زمن بروفات أكثر من الأداء في صمت ، ولا يمكن أن تعزف الموسيقا بشكلٍ غير واضح في الخلفية ، فالموسيقا تضفي عدة قيم لابد من دمجها بمهارة في القطعة .

ولا يحتاج مؤدى المايم إلى أن يتماشى مع الموسيقا بالحركة ، مقطعًا فمقطع ، يمكنه أن يعمل مع الموسيقا بشكل تزامني في جزء من القطعة ، وفي أجزاء أخرى يمكنه أن يعمل أمام المقطع ، أو خلف المقطع ، أو خلال المقطع ، أو في تضاد مع الموسيقا ككل ، ويمكن أداء الحركة البطيئة بشكل مؤثر كمضادة لإيقاعات سريعة ومتقطعة ، ومن ناحية أخرى يمكن أداء الحركات المجزأة بشكل مؤثر كمضادة لموسيقا سلسة ومتدفقة .

اعتبارات أخرى :

الملابس والإكسسوارات والمناظر والأثاث ليست أجزاء مكملة للمايم التجريدى ، ويعتبر رداء البهلوان الأسود أو الأبيض وماكياج الوجه الأبيض الأساسي شيئًا مقياسيًا ، وأحيانًا تستخدم قطعة ملابس أو إكسسوار بشكل رمزى ، وأحيانًا تستخدم قطع الملابس أو قطع الإكسسوار لإثراء الصورة الرئيسية .

ويختلف استقبال الجمهور للمايم التجريدى بقدر كبير ، فالجمهور المعتاد على المايم التجريدى يميل لأن ينظر له كعنصر باعث على التحدى ذهنيًا ومؤثر انفعاليًا ، ومثير بصريًا ومشبع فنيًا ، ويقدم الكثير من المتفرجين الفرص ليجربوا تكامل وإدماج المشاعر والصور والرموز التى يقدمها عرض المايم التجريدى .

لكن الجمهور الأقل اعتياداً على الأسلوب قد يجده محيراً ، والمتفرجين المهتمين كلية بالكوميديا أو يرتادون المسرح فقط من أجل التسلية الخفيفة لن يرتبطوا جيداً بالمايم التجريدى ، لا شك أن الجمهور عليه أن يبذل جهداً عندما يشاهد المايم التجريدى أكثر منه عندما يشاهد المايم الحرفى ، وبدون جمهور منتبه لا يصلح المايم التجريدى تماماً ، نادراً ما يستخدم المايم التجريدى لعروض المايم فى الشارع .

ملخص

المايم التجريدى هو أحد الأشكال المبهرة للمايم ، قطعة المايم التجريدى صعبة فى خلقها ، وصعبة فى أدائها ، وأحياناً صعبة فى مشاهدتها ، لكن هناك عدة بنيات متاحة لفنان العرض تسمح له أن يستكشف نفسه الداخلية ، وعقله ، وحالة الإنسان العالمى بكثير من التحدى والحرية .

فنان المايم هو مؤلف مسرحى ومخرج وممثل ، والمايم التجريدى يوفر القناة التى يمكنه من خلالها أن يوظف كل الطاقات الثلاثة ليستكشف أعمق اهتماماته عن العالم وأكثرها ضغطاً ، والأشخاص الذين يشاركونه فيه ، إنها القناة التى يمكنه بواسطتها استكشاف أعمق أجزاء روحه ومشاركة اكتشافاته مع جمهوره .

ورغم الصعوبات والتحديات فمعظم مؤدى المايم التجريدى يجدون المايم التجريدى جديراً بالمجهودات الإضافية المطلوبة لأدائه جيداً، وكثير من المتفرجين يجدونه مؤثراً بشكل شخصى وفعالاً بشكل غامض ، رغم أنهم قد لا يكونون قادرين على أن يصفوا بدقة طبيعة تجربتهم .

المايم التجريدى هو النوع الرئيسى الثانى للمايم ، وعمره لا يتجاوز بضعة عقود ، فهو أحدث كثيراً من النوع الرئيسى الأول : المايم الحرفى ، والمايم التجريدى ينتمى غالباً للمدرسة الفرنسية ، ويستخدم فى الأغلب الأعم فى المايم ذى التوجه الجاد .

ويقدم المايم التجريدى سلسلة من الصور التى تتجمع حول رمز رئيسى يحيط بالموضوع ويحاول أن يترك الجمهور بإحساس بجوهر الموضوع .

هناك ست مكونات رئيسية للمايم التجريدى : الأول هو الفكرة ، والتى يمكن استخدامها إما لتقديم بيان شخصى حول الوضع الإنسانى أو للتمكن من الإحساس

بكم كبير من المعلومات ، وقد تم تقديم جدول يضع تخطيطًا لفئات الموضوعات والاستخدامات والأشكال المحتملة وأمثلة للعناوين .

هناك عادة – وليس دائمًا – وجهة نظر يتم التعبير عنها تجاه الموضوع ، وعادة تسمى قطعة المايم التجريدى ذات وجهة النظر قطعة موجهة نحو بيان ، وقد تم تقديم جدول يضع خطوطًا لأمثلة للموضوعات الموجهة نحو بيان مع وجهات نظر محتملة تجاه الموضوعات .

المكون الرئيسى الثانى هو الصور ، والصورة هى إدراك بصرى لشىء ، وهناك نمطان رئيسيان للصور : الحرفى والتجريدى ، ولا يجب أن يختلط ذلك بالنمطين الرئيسيين للمايم ، الحرفى والتجريدى ، القطعة تستخدم كلا النمطين من الصور بشكل متساوٍ ، الصورة الحرفية هى الصورة التى لها شكل معروف عالميًا ومتسق ومادى ، والصورة التجريدية هى الصورة التى ليس لها شكل معروف عالميًا ومتسق ومادى ، وعادة يكون لقطع المايم التجريدى صورة رئيسية تبنى حولها القطعة .

المكون الثالث هو البنية ، الشكل الخارجى للمايم التجريدى يشبه الحلم كثيرًا ، وهناك ثلاثة أنماط رئيسية لبنية المايم التجريدى : قطعة جماعية (أربعة مؤدين أو أكثر) ، القطعة الفردية ، والثنائية أو الثلاثية ، كل منها له مواصفات مشابهة وكذلك مواصفات متفردة ، والصفة التى تتشارك فيها كلها هى الحاجة إلى انتقالات اقتصادية وتخيلية ومشوقة بصريًا ، وتقنيات "مثل كورس المايم" ، والرمز الرئيسى المتكرر ، والتنوع الإيقاعى والمفاجأة ، والوحدات المحددة بوضوح ، كلها وسائل بناء مفيدة .

المكون الرابع للمايم التجريدى هو المرح / الفكاهة ، ورغم أنه من النادر أن يُستخدم المايم التجريدى ليسلى بشكل فكاهى ، فهو يستخدم بالفعل صورًا فكاهية وأيضًا صورًا جادة .

المكون الخامس هو الحركة ، فى الأسلوب يكون المايم التجريدى مرتبطًا عن قرب بالرقص ، فالتشابه يكون فى التدفق الإيقاعى السلس للحركة من صورة إلى صورة ، الفرق هو استخدام المايم التجريدى للصور الحرفية وتركيزه الكبير على الشخصية ، كثير من الإيهامات المستخدمة فى المايم التجريدى لها معانٍ رمزية ، وهى تمثل مفاهيم وأفكار وحالات مزاجية ومشاعر .

المكون السادس هو الشخصية ، فى المايم التجريدى لا تقدم الشخصية بشكل واقعى ، لكن بالأحرى فى شكل " كل إنسان " العالمى ، وتكنيك " الوجه التجريدى " يكون مساعداً فى هذا الغرض .

الموسيقا اختيارية فى المايم التجريدى ، لكنها تستخدم كثيراً فى الولايات المتحدة ، ويجب أن يتم اختيار الموسيقا بعناية واستخدامها بمهارة .

وتستخدم الملابس والماكياچ والإكسسوارات والمناظر بشكل معتدل وبالمثل فى المايم الحرفى .

هوامش

(١) صممتها وعرضتها أول مرة دنيس پلومان (Denise Plowman) وأنيتا تورنابين (Anita Tor-nabene).

(٢) معدة عن العرض الأصلى الذى صممه وأخرجه توم كاشييرو (Tom Casciero) .

(٣) صممها وأخرجها لأول مرة مارڤين لوشكى (Marvene Loeschke) .

(٤) معدة عن العرض الأصلى الذى صممه وعرضه مايكل مور (Michael Moore) .

(٥) حلوى أمريكية مشهورة من نوع الشيكولاتة ، وهى تشبه " الملبسة " عندنا . (المترجم)

(٦) معدة عن العرض الأصلى الذى صممه وعرضه كريس فنجشتين ، وبليندا بلير ، وستيف شولتز (Steve Schultz) ، ومايكل مور ، وفيليشيا أولبرايت (Felicia Albright) .

(٦) الإيماءات والإيهامات

Gestures and Illusions

تقديم

هذا الفصل يُعالج التقنيات الجسدية للمايم غير المشيات ، هذه التقنيات لا تتضمن بشكل رئيسى السيقان ولا التنقل عن طريق المشى بل إنها ترتبط باليدين ، أو الوجه ، أو الذراعين أو منطقة الحوض ، أو الجسد ككل .

وهناك فئتان رئيسيتان لهذه التقنيات : الإيماءات والإيهامات ، من الناحية الفنية كل تقنيات المايم تكون إيهامات ، فهى تخلق الانطباع البصرى للواقع ، لكن كلمة إيهام تشير أيضًا إلى فئة محددة لتقنيات المايم .

قبل البحث فى الإيماءات والإيهامات ، هناك مفهومان رئيسيان يحتاجان للمناقشة ؛ وذلك بسبب أهميتهما للتقنيات ، وأيضًا عدة اصطلاحات مرتبطة بالموضوع تحتاج للتعريف .

المفهومان الرئيسيان هما العزل والحركة المضادة .

العزل Isolation

العزل هو أى حركة يبقى خلالها جزء واحد من جسدٍ ساكنًا بينما تتحرك أجزاء أخرى من الجسد ، كثير من الإيماءات وبعض الإيهامات يعتمد على العزل ، والإيماءات والإيهامات التى تعتمد كلية أو بشكل رئيسى على العزل تسمى هى نفسها أحيانًا نقاط عزل ، لكن لتحقيق هدف هذا الفصل ، فالعزل هو تقنية مرتبطة بتحريك جزء من الجسد بينما جزء آخر من الجسد يبقى ساكنًا ، مؤديًا إلى الإيهام بالمقاومة .

الحركة المضادة Countermotion

الحركة المضادة هى تقنية فعالة فى خلق إيهام الحركة ، وهى تستخدم فى العديد من إيماءات وإيهامات ومشيات المايم ، وتحدث الحركة المضادة عندما يتحرك جزء من الجسد فى اتجاه بينما يتحرك جزء آخر من الجسد فى الاتجاه المضاد .

مثلاً ، يمثل المؤدى بالمايم جذب حبل مفترض أنه مربوط بالسقف ، وهو يشد الحبل بكلتا يديه كما لو أنه على وشك أن يتسلقه ، وبينما يرفع جسمه على أطراف أصابعه ينزل يديه قليلاً ، تلك حركة مضادة : إنها تساعد فى إعطاء الانطباع أنه يجذب نفسه من على الأرض .

ومؤد يتحرك عبر حائط مايم يضع يديه على الحائط ، وبينما يتحرك يمينًا يحرك يديه قليلاً إلى اليسار ، تلك حركة مضادة وتساعد فى إعطاء الانطباع أن الشخصية تتحرك فى علاقة بحائط ثابت .

تعريفات أخرى

التعود على عدة مصطلحات أخرى سيكون مفيداً فى فهم تقنيات الإيماءات والإيهامات والمشيات :

موصد أو متصلب Locked

حين يظل مفصل فى الجسم مستقيماً - أو لا ينثنى - فغالبًا ما يقال إنه موصد أو متصلب ، ويستخدم المصطلح عادة للإشارة إلى الكوع أو الركبة .

تحويل Translation

التحويل هو حركة الجسم ، أو جزء من الجسم للأمام أو الخلف ، إلى اليمين أو اليسار ، كوحدة واحدة لا تنثنى .

دوران Rotation

الدوران هو استدارة الجسم ، أو جزء من الجسم كوحدة لا تنثنى يميناً أو يساراً على مستوى منبسط .

ميل أو انحناء Inclination

الميل أو الانحناء هو دوران الجسم أو جزء من الجسم ، حول محور - يمينًا أو يساراً ، للأمام أو للخلف - حول نقطة من الجسم تظل ثابتة : مثلاً ، ارتكاز الرأس يمينًا أو يساراً حول محور الأنف .

أقسام / أجزاء الجسم Body Segments

أقسام أو أجزاء الجسم هى وحدات معزولة من الجسم : الرأس ، العنق ، الكتفين ، الذراعين ، اليدين ، الجذع ، الساقين ، الركبتين ، القدمين .

المركز Center

يشير المركز إلى وضع البداية الأساسى المحايد الذى يُستهل منه عادة تمرين المايم الجسدى ، والوضع يكون مقصوداً منه أن يوفر أساسًا جسديًا وعقليًا طبيعيًا يمكن للمؤدى أن يبنى منه التوازن ، والتركيز ، والطاقة ، والثقة ، والحضور المسرحى .

يبدأ المؤدى بالوقوف بوزن متساوٍ على كلا القدمين ، والكعبان متباعدان بحوالى أربع بوصات ومقدمة القدمين على بعد اثنتى عشرة بوصة ، الكتفان للخلف ، البطن للداخل ، الظهر مستقيم فى مستوى الرأس ، الذراعان عند الجنبين والركبتان مغلقتان برفق ، يجب أن يكون الوجه والعينان فى حالة استرخاء لكنها يقظة ، وتعكس طاقة داخلية للعمل .

الإيماءات

الإيماءات هى تقنيات المايم التى تتضمن بقدر كبير اليدين والذراعين ، والتى تجذب انتباه الجمهور إلى اليدين والذراعين .

وبعض الإيماءات يشمل العزل وبعضها لا يشمله .

الجذب الأساسى للحبل The Basic Rope Pull

أحد تقنيات الجسدية فى المايم الأكثر أساسية ، والأكثر استخداماً ، والأكثر أهمية .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع المركز (المحايد) والقدمان متباعدان قدم ونصف ، اليد اليمنى توضع أمام الردف الأيسر ، بعيداً عن الردف حوالى اثنتى عشرة بوصة ، مع الأصابع مغلقة كما لو كانت تمسك بحبل ، اليد اليسرى موضوعة حوالى قدم ونصف على يسار اليد اليمنى ، الأصابع مغلقة كما لو أنها تمسك نفس الحبل ، يجب أن تكون اليدان موضوعتين على نفس المستوى .

المظهر (المطلوب) هو أن الحبل يأتى من مصدر على اليسار ، ويمر خلال كلا اليدين ، ويتدلى من اليد اليمنى إلى الأرض أو إلى يدى مؤدٍ آخر .

تبدأ الوحدة حين يحرك المؤدى كلتا يديه فى وقت واحد على بعد قدم واحد تقريباً إلى اليمين بينما يحافظ بدقة على نفس مسافة القدم ونصف بينهما ، ولكى يحرك يده اليمنى يجب على المؤدى أن يثنى كوعه الأيمن أكثر ويحركه قدم تقريباً لليمين .

وتكتمل الوحدة حين تكون اليد اليسرى أمام الردف الأيسر واليد اليمنى يميناً بالضبط وأمام الردف الأيمن .

ولكى يبدأ وحدة جديدة يجب على المؤدى أن يُبقى اليد اليمنى ثابتة ثم يطلق الحبل التخيلى باليد اليمنى ويشد الحبل يسار اليد اليسرى الساكنة ، وعلى المؤدى أن يعكس اليمنى فوق اليد اليسرى ، ثم يطلق الحبل التخيلى باليد اليسرى ويشد الحبل

ثانية فى الوضع الأصلى ، وبينما يعيد شد الحبل ، يسمح لجسمه بمهارة أن يعود لوضعه الأصلى ، بعد ذلك تتكرر وحدة الحركة .

المدخل إلى جذب الحبل يكمن فى قدرة المؤدى على الاحتفاظ بدقة بنفس المسافة بين اليدين بينما تتحرك اليدان يمينًا ، كل العلاقات الأخرى المتعلقة بالمسافات يجب أن تبقى أيضًا مستمرة ، مثلاً خلال الحركة لا يجب أن تتحرك اليدان أكثر قربًا من الجسم أو أكثر بعدًا عن الجسم ولابد أن تحافظ على مسافة موحدة من الأرض .

هناك عدة نصائح لأداء جذب الحبل :

أولاً : بعد التمكن من الوحدة الأساسية يجب أن يسمح المؤدى لجسمه أن يصبح منغمسًا فى جذب الحبل ، قد يرغب فى أن يميل لليسار قليلاً عندما يجذب الحبل يمينًا ، تلك هى الحركة المضادة وتعطى انطباعًا قويًا بالجذب الحقيقى لأنه فى الحياة الواقعية يميل الجسد البشرى إلى التعويض فى الاتجاه المضاد للضغط الذى ينطبق عليه ، وقد يرغب المؤدى أيضًا فى أن يضع كتفيه وركبتيه بشكل متعمد أكثر فى الجذب .

ثانيًا : يجب أن يكون المؤدى حريصًا على أن يبقى هذا (وكل الأعمال التفصيلية الأخرى) اقتصادية ، يجب العناية بأن تُؤدى حركة واحدة فى كل مرة وأن تنهى كل وحدة براحة قصيرة ، " نقطة ترقيم / تقطيع " قبل بداية الوحدة التالية .

ثالثًا : يجب أن يجرب المؤدى مع أنماط مقاومة مختلفة (جذب سهل ، جذب بالغ الصعوبة ، جذب صعب بدرجة معتدلة) ومع درجات سمك وملمس مختلفة للحبل .

ومن المفيد بالنسبة للمؤدى أن يعطى جذب الحبل دافعًا بأن يحاول أن يصدق أن الحبل موجود بالفعل ، معطيًا الحبل درجة حرارة ، وملمسًا ولونًا ووزنًا ، وهكذا ، وكلما صدق المؤدى واقع الحبل ، صدق الجمهور واقعية أفعاله ، ويمكن أداء جذب الحبل على الجانب الأيمن بعكس كل أوضاع اليد .

هناك تنويعان أساسيان لجذب الحبل ، كل منها مبنى على الاختلاف فى الاتجاه ويتضمن تنويعات فى وضع اليد ، لكن المبدأ يبقى كما هو : يجب الاحتفاظ بمسافة دائمة بين اليدين حين يتم جذبها :

تنويع ١ : جذب الحبل من الأرض

تجذب اليد اليسرى الحبل التخيلى أمام الجسم عند مستوى الفخذ تقريبًا حوالى ستة بوصات بعيداً عن الجسم ، وتجذب اليد اليمنى الحبل التخيلى على مسافة قدم تقريبًا من القدم وأكثر انخفاضًا بالنصف من اليد اليسرى ، عند مستوى الركبة تقريبًا .

وعندما تكمل اليدان الجذب ، تكون اليد اليسرى عند مستوى الوسط تقريبًا واليد اليمنى عند مستوى الفخذ تقريبًا .

تنويع ٢ : جذب الحبل من السقف

اليد اليمنى تجذب الحبل التخيلى عند مستوى الجبهة تقريبًا وحوالى ستة بوصات أمام الرأس ، واليد اليسرى تجذب الحبل التخيلى حوالى قدم من القدم وأعلى بالنصف ، حين تكمل اليدان وحدة الحركة ، تكون اليد اليمنى عند مستوى الصدر تقريبًا واليد اليسرى عند مستوى الجبهة تقريبًا .

دفع الحائط : The Wall Push

دفع الحائط فى المايم هو تقنية مايم جسدية أساسية أخرى .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى الوضع المحايد (المركز) ، قدماه حوالى قدم ونصف منفصلتان ، مع قدم واحدة أمام الأخرى قليلاً ، يتخيل أنه يقف أمام حائط ، ويضع كلا اليدين مسطحة على الحائط التخيلى ، يكون هذا مؤثرًا للغاية حين تكون اليد عمودية تمامًا من أطراف الأصابع إلى حافة اليد ، مع الأصابع مفرودة ، واليد تبدو بالفعل كما لو أنها مضغوطة تجاه حائط حقيقى .

ولا يجب أن تلتصق أطراف الأصابع أبعد للأمام أو للخلف من عقب اليد ، ويجب أن توضع اليدان على مستوى الكتف أو الصدر تقريبًا ، حوالى قدم أمام الجسم ، ويجب أن تكون اليدان متباعدين حوالى قدم ونصف .

ومع اليدين ثابتتين تمامًا (إنه العزل) والكوعين منثنيين ، يثنى المؤدى ركبتيه ويميل بجسمه كله نحو يديه الساكنتين ، يجب أن يتخيل المؤدى بصريًا أن الحائط الذى توضع عليه يداه يمتد إلى الأرض ويجب أن يحرص ألا يضع ركبتيه أبعد عن الجسم

من يديه ، ولا يجب أن تمتد رأسه خلف يديه ، لو فعل أيًا من هاتين (الحركتين) فسيبدو كما لو أنه قد وضع ركبتيه أو رأسه خلال الحائط ، وسيدمر الإيهام .

يمكن أن يتم نقل اليدين بشكل متكرر وأن يعاد وضعهما على الحائط المتخيل ، لكن حين يميل الجسم نحوهما كما لو كان ليقوم بالدفع ، فيجب أن تظل اليدان ساكنتين تمامًا .

لا يجب أن تتحرك اليدان أقرب معًا ، ولا أن تنفصلا أبعد ، لا أعلى ولا أسفل ولا للخلف ولا للأمام فى المسافة ، قد يجد المؤدى مفيدًا أن يدفع حائطًا حقيقيًا ليلاحظ كيف تبقى اليدان معزولتان تمامًا وكيف يقوم الحائط الحقيقى " بالدفع بدوره " ضد اليدين ، مثل هذا التمرين سيساعد مع عزل اليدين .

عندما يتم تحريك اليدين من الحائط وتبديلهما فى بقعة مختلفة ، يجب تعديل وضع الجسم كذلك ، يجب أن يقوم المؤدى بالتجريب مع أوضاع جسمانية مختلفة عندما يقوم بدفع الحائط ، وطالما بقيت اليدان منعزلتان تمامًا فى الفراغ يمكن أن يتلوى الجسم يمينًا ويسارًا ، يميل لأسفل أكثر ، ويستقيم لأعلى ، وهكذا ، ويقوم المؤدى بثنى اليد بينما يحركها من الحائط وبسرعة يقوم بتسطيحها ليشير إلى أنه يعيد لمس الحائط .

ورغم أن الركبة لا يجب أن تمتد إلى ما وراء اليدين ، فالركبتان منحنيتان للأمام مع معظم الوزن على القدم الأمامية ، ويتم ثنى وإطلاق الكوعين .

وهناك عدة تنويعات لدفع الحائط :

تنويع ١ : أن تدفع للخلف بالحائط

هذه التقنية تعطى مظهر أن الحائط أقوى من المؤدى ، وأنه يجبره لا إراديًا للخلف بينما يقوم هو بالدفع للأمام ، دفع الأساسى للحبل يكون نفس الشىء ، فالمؤدى يكون منحنيًا للأمام مع يديه مستقرتين على الحائط ، لكن كلا القدمين تدوران بلطف من جانب إلى جانب وللخلف ، ورغم أن المؤدى يكون منحنيًا للأمام ، فهو يتحرك ببطء للخلف .

وبينما يتحرك الجسم للخلف واليدان تتحركان معه ، فاليدان لا تتحركان بالتناسب مع الجسم ، فالمؤدى يحتفظ بمسافة القدم الواحدة بين الجسم واليدين .

تنويع ٢ : دفع الحائط للأمام

يمكن عمل نفس التكنيك والمؤدى يتحرك للأمام كما لو كان أقوى من الحائط ، ولكى يتم ذلك يقوم بتدوير قدميه للجانبين وللأمام .

هنــاك تنويعات أخـرى كثيـرة لتحـريك الحوائط للأمــام أو للخلف ، لكـن هـذه (التنويعات) تتيح نقطة للبداية بالنسبة لمؤدى المايم المبتدئ .

تنويع ٣ : دفع حائط السقف

تخلق هذه التقنية مظهر أن السقف المنخفض فوق رأس المؤدى يدفع أو يتم دفعه ، يجب أن يكون المؤدى متأكداً أن اليدين تظلان مسطحتين وفى وضع أفقى على السقف ، والأهم أن كلا اليدين تكونان على نفس المستوى، وإلا سيفقد الإيهام بسقف مسطح .

تنويع ٤ : دفع الحائط ذى الجانبين

تخلق هذه التقنية مظهر أن المؤدى لديه حوائط على يساره وعلى يمينه ، كما لو كان واقفًا فى دولاب ، ومن الواضح أن المؤدى يمكنه أن يستدير ليواجه الحائط على أى جانب ، لكنه يمكنه أيضاً أن يضع اليد اليمنى على الحائط الأيمن واليد اليسرى على الحائط الأيسر ويدفع ويكون مدفوعًا فى تركيبات مختلفة .

سيبدو هذا ذا تأثير كبير حين تكون اليدان مسطحتين وعمودتين تمامًا من طرف الإصبع وحتى كعب اليد ، وحين يكون الكوعان " سائبين " وقرب مستوى الوسط .

تنويع ٥ : دفع الحائط الخلفى

بينمـا يقف المـؤدى فى وضـع المركـز يصل إلى خلف جـســده ويضع يديـه على الحائط ، وأطراف الأصابع تشير نحو الأرض ، وتكون يداه مسطحتين وعمودية تمامًا ، ويكون رسغاه مائلين نحو الجسم ، ويمتد الكوعان بشكل أخرق إلى يمين ويسار الجسم ، من هذا الوضع يحرك المؤدى يديه أقرب لجسمه أو أبعد عن جسمه وهو يظهر أنه يميل بوزنه على الحائط .

دفع الحائط الأساسى وتنويعاته ، وتنويعات أخرى يود المؤدى أن يخترعها يمكن أن تصنع تقنيةً مثيرةً ومتنوعةً بصريًا .

نصيحة واحدة تتعلق بدفع الحائط : مفيد أن تجذب الانتباه إلى تغيير فى الاتجاه ، مثلاً ، من دفع إلى كونك تُدفع ، ويمكن عمل ذلك بوضع اليدين (أو لمس الحائط ثانية) فوراً قبل التغيير ، ويمكن عمله أيضاً بحركة طفيفة للغاية فى الاتجاه المعاكس للاتجاه الجديد بالضبط قبل بدء الاتجاه الجديد ، ويجب تأكيد الحركة رغم أنها طفيفة ، مثلاً قد يحرك المؤدى يديه قليلاً تجاه نفسه بالضبط قبل الدفع بطاقة كبيرة بعيداً عن نفسه .

تنويع ٦ : قفزة الحافة البارزة (الإفريز)

هذه التقنية تخلق مظهر أن شخصاً يحاول أن يقفز أعلى من حافة بارزة فوق رأسه ، والتأثير هو أن الشخص يحاول أن يرى ماذا على الجانب الآخر من الحائط .

يبدأ المؤدى بالوقوف كما لو كان أمام حائط عالٍ به حافة (أو إفريز) بارز فى قمته حوالى قدم فوق رأسه ، يضع المؤدى يداً واحدة ثم الأخرى على الحافة المتخيلة ، اليدان موضوعتان مع الأصابع منثنية للأمام وبعيداً عن الجسم ، مع باقى اليد (من قاعدة الإصبع حتى الرسغ) مشيرة ناحية الأرض ، يشكل هذا زاوية يمنى لليد مع الأصابع مرتكنة على الإفريز (أو الحافة) المتخيلة ، ثم يدفع المؤدى لأسفل ضد الحافة بعزل اليدين فوق رأسه بينما يحاول أن يدفعهما لأسفل .

يمكن للمؤدى أن يحاول أن يقفز لأعلى متجاوزاً الإفريز المتخيل يترك يديه معزولتين بمسافة قدم فوق الرأس بينما يحاول أن يقفز لأعلى متجاوزاً اليدين المرتكنتين ، من الممكن أن تثرى الإيهام بتخفيض اليدين بدرجة طفيفة جداً (ربما بوصة) بينما يقفز المؤدى ، تلك حركة مضادة لكن المؤدين المبتدئين سيفعلون أفضل لو تركوا اليدين معزولة بشكل كلى من البداية .

تنويع ٧ : البار

هذه التقنية مماثلة لقفزة الإفريز البارز ، يرفع المؤدى يديه حوالى ست بوصات فوق رأسه ويجذب باراً متخيلاً ، ثم يترك المؤدى يديه معزولتين فوق رأسه وهو يرفع أطراف أصابع قدميه ويحاول أن يمد ذقنه لأعلى إلى يديه المستقرتين ، ويمكن إثراء هذه الإيماءة عن طريق أن يخفض المؤدى يديه بدرجة طفيفة جداً (ربما بوصة) أثناء تحرك الجسم لأعلى .

يمكن خلق تأثير كوميدى بوضع الذقن بين اليدين ومواز لهما ، كما لو كان على بار ، بعد ذلك يقوم المؤدى الذى يكون مرتفعاً على أطراف أصابعه بعزل ذقنه ويُسقط يده كما لو أنه معلق من البار بذقنه .

مقاومات أخرى

هناك تقنيات مقاومة أخرى إلى جانب جذب الحبل ودفع الحائط ، يمكن للمؤدى أن يُدفع للخلف بعواميد ، بأشخاص ، بأشياء كبيرة وصغيرة ، وبكتل صغيرة وكبيرة ، ستختلف تفاصيل عمل اليد مع كل تنويع ، لكن عمل القدم ستبقى هى نفسها تقريباً .

وبالمثل يمكن للمؤدى أن يقوم بدفع كل أنواع الأشياء الساكنة أو المتحركة ، عواميد ، أحبال ، حوائط ، وهكذا ، ويمكن أن يتم جذبه أو دفعه فوق الرأس وعلى كلا جانبى الجسم .

ويمكن للمؤدى أيضاً أن يُجذب ، ويتم دفعه ، ويجذب ، ويتم جذبه من اتجاه الأرضية بتنوع من الأشياء والكتل .

يجب أن يقوم المؤدى بالتجريب مع مختلف الأشياء والأحجام والمواد والكثافات ، وهكذا .

الأقنعة

هناك تكنيكان رئيسيان لوضع وخلع الأقنعة / المايم .

تنويع ١ : اليد الثابتة

يبدأ المؤدى بوجه مسترخ وذى مظهر طبيعى ، ثم يغطى وجهه كله بيد واحدة ، اليد تكون على شكل كُوب قليلاً وعلى بعد بوصة من الوجه ، والرسغ لأسفل ، والأصابع لأعلى ، الأصابع مفرودة واسعة ، وبينما اليد فى هذا الوضع يغير المؤدى وجهه إلى تعبير مبالغ فيه شبيه بالقناع ويجمده ، يجب أن يحاول أن يقلل من "رمش" عينيه ، ثم يزيح يده من أمام وجهه لكى يكشف القناع للجمهور .

هناك مفتاحان لهذه التقنية :

أولاً : يحتفظ باليد أمام الوجه لنصف ثانية فقط ، يكون التكنيك مؤثراً للغاية حين يكون التغيير سريعاً للغاية .

ثانيًا : يحتفظ بالوجه طبيعي تمامًا حتى تكون اليد أمام الوجه تمامًا ، وقد يكون لدى مؤدِيي المايم المبتدئين ميلاً لبدء تغيير الوجه لنصف ثانية أو نحوها قبل أن يكون الوجه قد تغطى تمامًا .

يمكن أن يخلع القناع باستخدام نفس التقنية ، فيما عدا أنه حين تُزاح اليد يكون الوجه قد عاد إلى تعبيره الطبيعي .

تنويع ٢ : اليد المتحركة

يبدأ المؤدى بوجه طبيعي ، إحدى اليدين موضوعة خلف تاج الرأس ، حوالى بوصة واحدة من الرأس ، تُزاح اليد عبر قمة الرأس ثم أسفل عبر مقدمة الوجه ، تتوقف اليد – لنصف ثانية – أمام الوجه ، ثم تتحرك أسفل الذقن ، ثم تُسقط ، عندما تمر فوق الرأس وأمام الوجه تتكوب" = تكون على شكل كوب " اليد ، مع الأصابع منفرجة ، في الوقت الذى تمر فيه اليد أمام الوجه يغير المؤدى وجهه إلى تعبير شبيه بالقناع .

تسمى هذه التقنية أحيانًا " لف " القناع ، يُزاح القناع عن طريق أن يعكس المؤدى حركة اليد ، متحركًا من تحت الذقن إلى خلف تاج الرأس ، وهو يغير وجهه إلى تعبير طبيعي حين تكون اليد أمام الوجه .

الكرة

تنويع ١ : كرة صغيرة تلقى وتلقف

الإيماءة تعطى مظهر أن كرة بحجم البيسبول يتم إلقاؤها وتلقفها .

يقف المؤدى بيد واحدة مستديرة والأصابع منفرجة كما لو كان يمسك كرة مستديرة صغيرة ، ويكون مساعدًا للمؤدى أن يحاول أن يحس بشكل وحجم وملمس ووزن الكرة ، ولكى يلقى الكرة يرفع يده لأعلى وخلف رأسه كما لو كان يتمايل ليلقى بالكرة ، ثم يلقى المؤدى الذراع للأمام كما لو كان يلقى الكرة المتخيلة .

وعندما تكون اليد والذراع ممتدين تمامًا ، يقوم بتسطيح يده لتشير إلى أن الكرة قد تركت يده ، ثم بشكل اتفاقى لكن بسرعة يجذب ذراعه للخلف ليستقبل الكرة ،

المفتاح لتلقف الكرة للمؤدى هو أن يجعل يده مسطحة كما لو كان بالصدفة ينتظر الكرة ، وعندما تعود الكرة يجعل يده مستديرة - بسرعة وحدة - ثانية (الأصابع منفرجة) .

ويتم إثراء الإيماءة بقدر كبير بأن يضع المؤدى جسده كله فى وضع التسخين للأمام ووضع التتبع عندما يلقى ، وفى وضع رد الفعل العكسى عندما يتلقف ، وهام أيضاً للمؤدى أن يضفى واقعية على الكرة بتتبعها بعينيه بينما الكرة تترك يده وتعود إليها .

تنويع ٢ : كرة صغيرة تتقافز وتلقف

تقنية التقافز مماثل لتقنية إلقاء الكرة ، تجعل اليد مستديرة كما لو كانت تمسك بكرة ، اليد المستديرة ترفع قليلاً ، ثم تنطلق اليد بسرعة نحو الأرض وبشكل متزامن ومفاجئ تتسطح ، بعد لحظة واحدة تستدير اليد بسرعة وحدة مع وضع تتبع للأمام ، كما لو كانت الكرة تقافزت عائدة فوراً ، إن تقنية " مستدير - مسطح - مستدير " تكون أسرع كثيراً من تقنية التتبع لأن الكرة المتقافزة تعود لليد بسرعة أكثر .

تنويع ٣ : الـ " يويو "

تأثير اليويو يمكن إحداثه بتتبع انطلاق الكرة نحو الأرض بانتظار أطول ومتدفق لعودتها وإحساس بهواء ثقيل عند نهاية اليد المسطحة ، تأثير اليويو يمكن أن يتكثف أكثر بأن يسبق إلقاء الكرة لفة دائرية ملائمة للخيط وشقلبة دائرية رشيقة للرسغ والذى هو مناسب لرمى اليويو .

تنويع ٤ : رمى وتلقف كرة كبيرة

التقنية الأساسية لـ " مستدير - مسطح - مستدير " هى نفسها ، يلف المؤدى كلا اليدين دائرياً ، والأصابع منفرجة ، واليدان منفصلتان ، لكن واضح أنهما ممسكتان بكرة كبيرة .

يرفع المؤدى يديه فوق رأسه وللخلف كما لو أنه يتمايل ليلقى كرة كبيرة ، ثم تمتد اليدان والذراعان للأمام بسرعة كما لو كان يلقى بالكرة ، وبينما يبلغ الذراعان امتداداً كاملاً للأمام تسطح اليدان لتشير إلى أن الكرة تركت اليدين .

طوال الحركات من المهم أن تحتفظ اليدان بمسافة دائمة بينهما ، لا يجب أن تتحركا أقرب معًا ولا أبعد منفصلتين بحيث تبقى الكرة دائمًا بنفس الحجم .

يجذب المؤدى الذراعين بشكل اتفاقى للخلف فوق الرأس فى استعداد لتلقف الكرة العائدة ، يجب أن تكون اليدان مسطحتين ، فجأة تكون اليدان مستديرتين (لأصابع منفرجة) و تجذب الذراعين أكثر للخلف فوق الرأس لتشير إلى وزن التلقف .

أمر هام أن يحرص المؤدى على أن تكون الكرة بنفس الحجم عندما تعود كما كانت حين تركت ، ما لم يتغير الحجم لإحداث تأثير كوميدى بالطبع .

تنويع ٥ : تقافز وتلقف كرة كبيرة

تقافز كرة كبيرة باليدين هو نفسه مثل تقافز بيد واحدة فيما عدا أن الإيهام بكرة واحدة يتم خلقه بكلتا اليدين ، وبهذا تجعل توقيت وعمل التفاصيل أكثر دقة وبراعة .

يجب أن يقوم المؤدى بالتجريب مع تنويعات أخرى لهذه التقنية : يمكن تغيير حجم الكرة من البلى إلى كرة الرياضة ، ويمكن تغيير الاتجاهات من تقافز كرة " بنج بونج " صغيرة على الأرض إلى رميات طويلة فى الهواء .

كما يمكن تغيير أوضاع التلقف ، هناك تلقفات جانبية ، وتلقفات بطن ، وتلقفات خلف الظهر ، ويمكن تغيير الوقت ، فمثلاً ، يمكن أن ترمى الكرات بسرعة وتعود بحركة بطيئة .

تنويع ٦ : البالون

نفخ بالون يكون مبنيًا على نفس عمل التفاصيل مثل إيماءات كرة اليدين .

يمكن أن يشير المؤدى أولاً إلى البالون بجذب اليدين وهما منفصلتان ومعًا مع مقاومة ، كما لو كانا يمطان ويفككان البالون المطاط قبل نفخه ، ثم يضع المؤدى نهاية البالون فى فمه ويجعل يده قرب الفم فى استعداد للإمساك بالبالون المنتفخ ، ويأخذ نفسًا عميقًا ، وبينما يقوم بالزفير يجعل يديه كالكوب للخارج من فمه وهما منفصلتان قليلاً ، المظهر هو أن البالون قد انتفخ قليلاً .

من المهم أن تتحرك اليدان للخارج من الفم بنفس السرعة والإيقاع التى للزفير وتتوقف عندما ينتهى الزفير ، وبينما يكون النفس مكتومًا لثانية تُزاح كلتا اليدان بسرعة ثم يعاد وضعهما على البالون ، هذا يضيف بؤرة وتحديداً ، ثم يستنشق المؤدى بعمق بينما تظل اليدان ثابتتين ، وبينما يقوم المؤدى بالزفير تتحرك اليدان اللتان على شكل كوب إلى أبعد خارج الفم وبعيداً كل عن الأخرى فى تزامن مع الزفير .

وتتكرر هذه الأفعال حتى يكون البالون فى الحجم المطلوب ، ويمكن إضافة تنويع بالزفير فى اثنين أو ثلاث نفخات بدلاً من واحدة طويلة مستمرة ، لكن اليدين يجب دائماً أن تظل متزامنة مع إيقاع الزفير .

يجب أن يقوم المؤدى بالتجريب مع التقنية ، ويكون اختلاف الأحجام بالنسبة للبالون متعة : مثل بالون كبير لدرجة أن المؤدى يجب أن يمد ذراعيه لمسافة بعيدة فى جانب واحد ليمسك به .

ويمكن للبالونات أن تفرغ من الهواء وتطير فى أرجاء الحجرة وحتى تطارد المؤدى ، ويمكن أن تفرغ البالونات ، وتقفز من الفم ويبدو أنها تنتفخ ، وتخلق من المؤدى بالونًا ، وهكذا .

الجذب فى ناحية أو الدفع بعيداً

تستخدم هذه التقنية لقطع محددة كثيرة المتضمنة عمل التفاصيل ، وهى تعطى الانطباع أن المؤدى يجذب ناحية ويدفع بعيداً عن شىء ثابت .

يقف المؤدى بقدميه منفصلتين حوالى قدم ونصف ، يبدأ بأن يقبض على بقعة فى الفراغ حوالى قدم ونصف عن جسمه إما أمامه أو بجانبه ، قد تكون البقعة عند مستوى الخصر ، أو مستوى الرأس ، أو مستوى الصدر ، أو فوق الرأس ، أو عند أى مستوى آخر .

بينما تظل القدمان ثابتتين يعزل المؤدى يده فى الفراغ ويجذب نفسه نحو البقعة الثابتة ، ثم يسطح يده ضد البقعة ، ويستمر فى عزل اليد المعزولة ، ويدفع جسمه بعيداً عن البقعة ، وتكون الساقان مساعدتين بشكل دقيق فى هذه الإيماءة فبينما يحرك المؤدى جسمه نحو البقعة تكون الركبة الأقرب للبقعة منحنية ، وبينما يدفع المؤدى جسمه بعيداً عن البقعة تكون الركبة الأبعد عن البقعة منحنية .

كوع الدمية أو " خيال المقاتة "

تستخدم هذه التقنية غالبًا لخلق مظهر النصف الأعلى من الدمية أو خيال المقاتة ، وهى تقنية صعبة للغاية : يقف المؤدى فى وضع المركز ، القدمان منفصلتان حوالى قدم ، الكوعان مرتفعان لأعلى وخارجا عند جانب الجسم لمستوى الكتف .

من الجوهرى أن يكون الكوعان عند مستوى الكتف بالضبط ، ورغم أنه يكون مريحًا أكثر أن يكونا منخفضين بدرجة طفيفة جدًا ، فيجب تجنب إغراء تخفيض الكوعين ، يجب أن يدور الكوعان بدرجة طفيفة للداخل وللأمام بحيث يتعلق الذراعان – من الكوع حتى الأصابع – مباشرة لأسفل وليس للأمام .

عند هذه النقطة قد يكون لدى المؤدى المبتدئ ميل لأن يدفع بالنصف الأعلى من جسمه للأمام ، يجب تجنب هذا ، يجب أن تكون وقفة المؤدى فى وضع المركز ، ويجب أن يكون الكتفان والرقبة والرأس فى المركز ومسترخية ، ويسمح المؤدى لذراعيه من الكوعين وحتى الأصابع (الساعدين) أن تتعلقا بلا حياة ، مفككين ، وبلا جهد ناحية الأرض ، يجب أن يقوم الذراعان الأدنى (الساعدان) من الكوعين حتى أطراف الأصابع بالعمل كوحدة واحدة : ولا يكون الرسغان منحنيين ، ولا تتحرك اليدان كوحدات منفصلة .

من هذا الوضع الجسمانى من الممكن أن تقوم بعمل دوائر لليسار ولليمين مع الساعدين "الذين لا حياة فيهما " بينما يبقى الكوعان والذراعان الأعلى معزولين ، ويجب أن تظهر هذه الدوائر وكأنها تتم عن غير طواعية ، كما لو كان الساعدان من قماش وحشو ، ولا يجب أن يتحرك الساعدان كما لو كانا ينتميان لشخص حى .

عندما يتحرك كلا الذراعان فى نفس الوقت ، فهناك عدة تركيبات محتملة لاختيارات الحركة الأربعة : كلا الذراعان يدوران نحو الرأس ، وكلا الذراعان يدوران بعيداً عن الرأس ، وكلا الذراعان يدوران لليسار ، وكلا الذراعان يدوران لليمين .

الاتكاء على إفريز خلفى

تخلق هذه التقنية مظهر شخص متكئ للخلف على إفريز أو بار .

يقف المؤدى فى وضع المركز وقدميه منفصلتين حوالى قدم ، وإحدى القدمين أمام الأخرى ، يضع المؤدى كوعيه عند مستوى الكتف ، بالضبط مثل مع كوع الدمية

أو خيال المقاتة ، على أى حال ، يدار الكوعان للخلف كمال لو كان المؤدى يستريح على إفريز بمستوى الكتف موجود خلفه ، ويكون الذراعان الأعلى - من الأكتاف للكوعين - معزولين والأدنى (الساعدين) من الكوعين لليدين معلقين مفككين وللأمام قليلاً ، ويكون الرسغان منحنيين واليدان تتعلقان مفككتين كوحدتين منفصلتين ، ويميل الجسم للخلف بضع بوصات نحو الذراعين الأعلى المعزولتين بأن يضع المؤدى معظم وزنه على القدم الخلفية .

يمكن أن ينوع المؤدى من هذه التنقية بإسقاط الذراع اليمنى واستخدامها ليلوح أو ليمسك كأسًا ، ثم يعيد الذراع الأعلى لنفس وضع الإفريز ، بالطبع يستمر الذراع الأيسر فى الاتكاء بينما يقوم الذراع الأيمن بأشياء أخرى ، أو العكس بالعكس .

الطيور

هناك تكنيكان أساسيان لاستخدام اليدين لخلق إيهام طائر .

تنويع ١ : طائر اليد الواحدة

يستخدم المؤدى يدًا واحدة لخلق طائر متخيل ، ويستخدم المؤدى انطباق وفرد الأصابع الشبيه بالتلويح ليقدم تأثير أجنحة من الرسغ إلى أطراف الأصابع ، وتكون اليد ممسوكة خارج الجسم ، وذراع المؤدى (من الكتف للرسغ) إما تمثل ذراع الشخصية أو أنها لا تكون جزءًا من الإيهام ، وتمثل اليد من الرسغ لأطراف الأصابع طائرًا .

بادئًا بأطراف الأصابع تنطبق الأصابع ببطء وسلاسة ورشاقة لأسفل ناحية الرسغ حتى تلمس الأصابع تقريبًا باطن الرسغ ، ثم تنطبق الأصابع خارج الرسغ بدءًا من المفصل الأعلى ، متبوعًا بالمفصل الثانى ، ومتبوعًا أخيرًا بأطراف الأصابع ، عندما يتم هذا بحركة بطيئة ، وبتدفق وبشكل متسق سينتج شبيه بالأجنحة ، وتعمل الأصابع الأربعة كوحدة لا بشكل فردى ، ويكون الإبهام مشيرًا للجانب ويساعد فى خلق الإيهام برأس الطائر .

باستخدام هذه التقنية يمكن للمؤدى أن يحرك الطائر حول جسمه بإيقاعات وسرعات مختلفة ، ويكون التكنيك مؤثرًا بشكل خاص عندما يخلق المؤدى شخصية لنفسه وشخصية منفصلة للطائر ، وقد يجد المؤدى المبتدئ صعوبة مع هذا التكنيك

بسبب افتقاد المرونة فى الجزء الأعلى من اليد ولذا قد لا يكون قادراً على أداء هذه التقنية بشكل سلس ، سوف يتحرر (يتفكك) الجزء الأعلى من اليد ويكتسب المرونة مع التدريب .

تنويع على هذه التقنية هى أن يخلق المؤدى طائرين يطيران هنا وهناك فى نفس الوقت ، أحدهما بيدٍ واحدة والآخر باليد الأخرى ، ويكون مؤثراً بشكل خاص حين يكون للطائرين شخصيتين مختلفتين ، مثلاً يمكن أن يكون أحدهما خجولاً والآخر متبجحاً ، أو قد يكون واحد منهما صغيراً والآخر مسناً .

تنويع ٢ : طائر اليدين

يستخدم المؤدى لهذه التقنية كلا اليدين ليخلق طائراً واحداً ، وهو يفعل ذلك بيديه فى وضع موازٍ للأرض ومتعاكسة عند الرسغين ، ثم يستخدم المؤدى نفس انطباق وانفراج الأصابع المستخدم لطائر اليد الواحدة ، الفرق هو أن كل يد تمثل جناحاً وليس الطائر بأكمله ، ويتم انطباق وانفراج اليدين معاً بينما يظل الرسغان ثابتين ، وممسوكين معاً بإحكام .

ويمكن للمؤدى أن يحرك الطائر فى أرجاء المكان حول رأسه مستخدماً هذه التقنية .

هناك إيماءات مايم كثيرة ، وقد حاول هذا الفصل أن يضع الخطوط الخارجية لقليل من الإيماءات الأكثر أهمية ، وقليل من الإيماءات التى تنبنى عليها إيماءات أخرى كثيرة ، وبعض أفضل الإيماءات هى تلك التى يكتشفها المؤدى من نفسه أو يبتكرها لتلائم احتياجاً محدداً .

الإيهامات

الإيهامات هى تقنيات مايم محددة تضع بؤرة على الجسم ككل بدلاً من جزء معين من الجسد .

تمايل الجسم

هذه التقنية تخلق إيهامًا بشىء أو شخص يترنح من جانب إلى جانب ، و هو يستخدم للتماثيل والمانيكانات ، والبحارة المصابين بدوار البحر ، والسكارى ، وغيرهم .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع المركز بكعبيه معًا وقدميه منفصلتين حوالى قدم واحدة ، وتكون اليدان إلى جانبى الجسم ، الكوعان مثبتين ، الجسم يكون متصلبًا من الرأس للقدمين كما لو كان لوحًا من الخشب .

من هذا الوضع يميل المؤدى بدرجة طفيفة لليمين ويعود لوضع المركز ، وهو يفعل ذلك محتفظًا بجسمه متصلبًا ويميل الجسم كوحدة واحدة ، أى لا يحنى الجسم عند الوسط ، أو الصدر ، أو الرقبة ، أو الرأس ، أو عند أى نقطة أخرى ، يوجد لدى المؤدين المبتدئين ميل للانحناء عند الوسط ، النقطة المحورية تكون عند الكاحلين : يحتفظ بالقدمين مسطحتين على الأرض ، ويحتفظ بالجسم متصلبًا ما فوق الكاحلين .

لا يجب أن يحاول المؤدون المبتدئون أن يميلوا لمسافة طويلة يمينًا أو يسارًا ، فى البداية يكون الأكثر أهمية للمؤدى أن يركز على حفظ الجسد مستقيمًا ، المسافة لا علاقة لها لو كان الجسد لا يظل مستقيمًا تمامًا .

نصيحة بشأن هذه التقنية : ليس من الضرورى أن المؤدى يميل بجسمه يمينًا ويسارًا بالضبط ، من المحتمل أن يميل يمينًا ويسارًا بينما جسده يميل للأمام تقريبًا فى زاوية خمس وأربعين درجة فوق القدمين ، سيعطى هذا المؤدى قاعدة أكثر ثباتًا على الأرض ، مع الجسم ممتد عبر القدم إلى أطراف أصابع قدميه .

ويمكن للقدم أن تدعم تمايلاً أكبر للجانب عندما يوضع الوزن على طول القدم ، خارج أطراف أصابع القدمين ، بدلاً من عندما يكون مركزًا على الكعبين وجانبى القدم ، من الجمهور سيظهر كما لو أن المؤدى يميل يمينًا أو يسارًا بالضبط ، لن يكون ظاهرًا للجمهور أن المؤدى يميل كذلك للأمام ، ويمكن للمؤدى أيضًا أن يميل بجسمه بدرجة طفيفة للأمام كوحدة (حوالى ثلاث بوصات) .

ومحتمل أيضًا أن يميل للأمام ، ثم لليمين ، ثم للخلف ، ثم لليسار ، جاعلاً بهذا من مركزه دائرة ، يمكن خلق مظهر مصاب بدوار البحر أو سكير بهذه الطريقة .

ومؤثر كذلك للمؤدى أن يستخدم حركة مضادة مع الميل ، مثلاً يمكنه أن يضع يديه على شراع سفينة ، وبينما يميل يمينًا يمكنه أن يحرك يديه بدرجة طفيفة جداً لليسار ليخلق ترنح المصاب بدوار البحر .

الجلوس على كرسى

هذه التقنية تخلق الإيهام بشخص جالس على الكرسى .

تنويع ١ : جلسة الكرسى العالى

يقف المؤدى بقدميه منفصلتين حوالى قدم ونصف ، ثم يثنى ركبتيه ويخفض مؤخرته مسافة قدم ، كما لو كان جالسًا على مقعد طويل ، يجب أن تظل المؤخرة معزولة ، ويجب أن يظل الظهر مستقيماً ، إنه وضع غير مريح ويضع قدراً كبيراً من الضغط على الركبتين والفخذين .

والأفضل للمؤدى أن يحتفظ بيديه مشغولتين - يقرأ ، يطبع على آلة كاتبة ، يأكل ، أيا كان - هذا يساعد على منع الجمهور من التركيز على ساقى المؤدى ، كما يساعد على منع المؤدى من التركيز عليهما ، يجب أن تظهر جلسة الكرسى العالى مسترخية تمامًا واتفاقية ، حتى على الرغم من أن الوضع يكون صعبًا الاحتفاظ به .

تنويع ٢ : جلسة الكرسى العادى

يقف المؤدى بقدميه منفصلتين حوالى ست بوصات ، وقدم أمام الأخرى ، ثم يخفض مؤخرته مسافة قدم كما لو كان جالسًا فى كرسى بذراع وظهر مستقيم ، وتكون الركبتان منثنيتين ، وتقريبًا كل وزن الجسم على القدم الخلفية ، الظهر مستقيم تمامًا وليس مائلا للأمام .

قـد يرغب المؤدى فـى أن يريح ذراعـيـه علـى ذراعى الكرسـى المتـخـيلتين ، وذلك بعزل ذراعيه الأماميتين (ساعديه) وكذلك مؤخرته .

مـن هـذا الوضـع يمـكن للمؤدى أن يعكس رجلـيه بوضـع السـاق الأمامية فـوق الساق الخلفية ، وبعد عكسهما يمكنـه أن يـدع سـاقه تـتأرجح متحـررة ، ويمكنه أن يعـكس ساقيـه من الناحية الأخرى بوضـع قدمه الأمـامية على الأرض ، وبتـحويل وزنـه بدقـة للقدم الأمـامية ، ثم يعكس سـاقه الأخـرى فـوق السـاق التى تـدعـم وزنـه الآن .

حين يتم هـذا لابد أن تظل المؤخـرة مـعـزولة تمامًـا ، ويجب أن يظل الظـهـر مستقيمًا معزولاً .

يجب أن تظهر جلسة الكرسى العادى مسترخية ، مريحة واتفاقية ، حتى بالرغم من أن الوضع يكون صعبًا الاحتفاظ به .

يجب أن يتدرب المؤدى المبتدئ على جلسـة الكرسى عن طـريق زيادة الوقت الذى يحتفظ فيه بالوضع - وتكون هذه الزيادة بطيئـة لكن مطـردة - حتى يتمكن من أداء جلسة الكرسى بسهولة لمدة ثلاثين ثانية .

وأخـيـرًا يجب أن يكون المؤدى واعـيًا أنـه ليس من الضـرورى أن يؤدى الكرسى بالمايم فى كل مرة تكون هناك حـاجة إلى كرسى ، إن كرسى مـايم يكون مؤثرًا أكثر حين يريد المؤدى أن يجعل الشـخـصية تجلس لثوانٍ قليلة ، مرة واحدة أو على فترات فى القطعة ، لكن لو أن قدرًا كبيرًا من القطعة يتضمن شـخـصية جالسة ، فمحتمل أنه من الأفضل استخدام كرسى حقيقى .

الدوران على محور

هذه التـقـنية تسـتـخـدم فى تنوع من الإيـهـامات ، بما فـيـهـا الدوران فى نوافـذ العرض (الفاترينات) ، والدوران المعلق ، واستدارة صندوق المجوهرات .

تنويع رقم ١ : الدوران على محور في نوافذ العرض

هذه التقنية تخلق الإيهام بـ « مانيكان » تعمل بـ « موتور » تدور من اليمين إلى اليسار .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع المركز بقدميه فى وضع الباليه الثالث (كعب أحد القدمين عكس مشط القدم الأخرى) ، يحتفظ بالجسم فى وضع تمثال ، وببطء وبشكل ثابت يلف المؤدى أطراف قدميه لأعلى ، مع الركبتين مغلقتين ، ثم يتوقف لثانية .

بعد ذلك مع الاحتفاظ بالقدمين ثابتتين على الأرض يدير ببطء الجسم الشبيه بالتمثال لليمين لمسافة قدم تقريباً ، ثم يعود للمنتصف ثانية ، وتظل الركبتان مغلقتين والرأس على نفس المستوى ، كما لو كان هناك كتاب متوازن فوقها ، ولكى يكمل الحركة الآلية ، يُنهى المؤدى عند المركز ، يستريح لثانية ، ثم يخفض ببطء كعبيه إلى الأرض فى حوالى ثلاث عدات .

تنويع ٢ : تأرجح المشنوق

تستخدم هذه التقنية لتشير إلى شخص مشنوق .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى نفس وضع البداية مثل دوران نافذة العرض ، ثم يسقط رأسه برشاقة إلى أحد الجوانب ، وفى الحال يظهر أنه قد جذب لأعلى على قدميه بحبل فى جانب العنق ، وتحدث هاتان الحركتان معاً بدرجة شديدة التقارب .

عندما يكون المؤدى من أعلى ارتفاع على قدميه ، يتأرجح برقة يميناً ويساراً بوصة أو بوصتين ، كما لو كان معلقاً من العنق ويتأرجح بدرجة طفيفة ، ويكون أساسياً أن تبقى القدمان ثابتتين على الأرض وهما تتأرجحان من جانب لآخر ، وهام أيضاً للمؤدى أن يبقى على الارتفاع الكامل للقدمين وألا يرفع أو يخفض جسمه وهو يتأرجح ، خلال تنفيذ هذه التقنية يكون العنق معزولاً ويقوم مقام نقطة إرتكاز يتأرجح حولها المؤدى .

تنويع ٣ : استدارة علبة المجوهرات

تقنية التأرجح هذه تخلق الإيهام بتمثال شبيه باللعبة يدور على قاعدة دائرية مثل باليرينا على علبة مجوهرات ، إنها تقنية صعبة فهى تتطلب توازناً وتحكماً فائقين .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع البداية الاتفاقى للتأرجح (وضع الباليه الثالث) ، مع الكعب الأيمن أمام مشط القدم اليسرى ، ويقوم بتشكيل تمثال بجسمه ، ثم يرتفع ببطء الارتفاع الكامل لأطراف قدميه فى حوالى ثلاث عدات ، ويستريح لثانية ، ثم يبدأ ببطء وثبات فى الاستدارة لليسار ، إنه جالس على كرسى .

شد الحبل

هذا التكنيك يخلق الإيهام أن شخصًا يلعب شد الحبل مع شخص آخر ، وقد يكون الشخص الآخر متخيلاً أو قد يكون مؤديًا آخر فى قطعة ثنائية .

يبدأ المؤدى بالوقوف مع ساقيه منفرجتين باتساع حوالى قدمين ونصف ، ويجذب حبلاً خياليًا على اليسار بوضع اليد اليمنى بالضبط فى يمين وأمام الصدر الأيسر واليد اليسرى بعيدة بقدمين ونصف لليسار يجب أن تكون اليدان على نفس المستوى ، كما لو أنهما تمسكان بنفس الحبل ، ولكى يفعل هذا يجب أن يميل المؤدى ناحية الحبل بجسمه كله مع ثنى الركبة اليسرى ناحية الجيب ، ووضع كل وزن الجسم تقريبًا على القدم اليسرى ، ويكون على القدم اليمنى وزن قليل جدًا وتكون مستقيمة تقريبًا ، والجسم يكاد يكون مواجهًا ومستديرًا بدرجة طفيفة فحسب نحو الحبل ، الظهر مستقيم وليس مائلاً للأمام ، الذراع اليسرى ممتدة بعيدًا لليسار ، والكوع موصد وليس منثنيًا .

تبدأ الحركة عندما يجذب المؤدى الحبل موحيًا بمقاومة كبيرة بتحريك الجسم لليمين وبثنى الركبة اليمنى وفرد الساق اليسرى ، الذراعان تحركتا بدرجة طفيفة مع هذا التحول للجسم ، لكن اليدين مازالتا منفصلتان بنفس المسافة ، الكوع الأيسر ما زال موصدًا ، وما زالت اليدان ممتدتين لليسار ، ، لا تشير لأسفل ناحية الأرض ، ثم يستعد المؤدى ليجذب ثانية بعزل اليدين والذراعين وهو يغير ساقيه عودة لوضعهما الأصلى بقفزة سريعة (الركبة اليسرى منثنية والوزن على القدم اليسرى ، والساق اليمنى مستقيمة بوزن قليل عليها) .

يمكن أن يوحى المؤدى أيضًا بأنه يتم جذبه من خصمه ، يبدأ المؤدى بوضع الجذب الثانى (الركبة اليمنى منثنية مع الوزن ، والساق اليسرى مستقيمة بلا وزن) ، هذا هو أفضل وضع الذى يبدأ منه إيهام « أنه يتم جذبه » وبينما يتم جذب المؤدى ،

يدفع بسرعة وبشكل غير متوقع ذراعه اليسرى خارجًا من كتفه فى الحال لليسار مع الكوع موصد ، ويتم تحريك الذراع عند الكتف بطريقة تعطى الإحساس أن الذراع تنطلق خارجًا من مكمنها ، ويكون المظهر أن الخصم قد جذب طرف الحبل لديه بحدة وبقوة وبشكل غير متوقع مباغتًا المؤدى ، وفى الحال بعد أن يكون الذراع « قد انطلق من تجويف الكتف » ، يستخدم المؤدى قدمه اليمنى ليقذف لليسار ، متبعًا ذراعه ، وهو يفعل هذا بالانطلاق من الأرض بالقدم اليمنى ، ثم ملتقطًا القدم اليمنى وناقلاً الوزن للقدم اليسرى ، واضعًا القدم اليمنى خلف القدم اليسرى ، ناقلاً الوزن للقدم اليمنى ، وملتقطًا القدم اليسرى ومحركًا لها قدمان لليسار ، وناقلاً الوزن لها ، ويتكرر هذا النمط المعقد والخادع من « شغل القدم » مرة وأخرى حتى يرغب المؤدى فى أن يوحى أنه يقوم بالجذب مرة أخرى .

الدراجة

هذه التقنية تخلق الإيهام بشخص يركب دراجة .

يبدأ المؤدى عادة بالوقوف جانبيًا بالنسبة للجمهور ، فى هذا الإيهام تقوم الساقان اليمنى واليسرى بأشياء مختلفة فى نفس الوقت ، يقف المؤدى بكل وزن الجسم على القدم اليمنى ، والركبة موصدة والكعب على الأرض هذا هو الوضع رقم ١ ، ثم يحرك المؤدى ساقه اليمنى إلى وضع رقم ٢ : تثنى الركبة اليمنى للأمام ، الوزن على أطراف القدمين ، الكعب بعيد عن الأرض ، ثم يعيد المؤدى بسرعة الساق اليمنى للوضع رقم ١ وبعد ذلك يعود لرقم ٢ ، وهكذا ، وطوال الإيهام كله تتحمل الساق اليمنى كل وزن الجسم وتبدل بسرعة وسلاسة بين وضع ١ ووضع ٢ .

وبينما تقوم الساق اليمنى بذلك تكون الساق اليسرى مرفوعة عن الأرض حوالى بوصة ، ثم تدور باستمرار للخلف ، لأعلى ، للأمام ، ولأسفل كما لو كانت تستريح على بدّال دراجة متحرك ، وبشكل عام تثنى الركبة اليمنى للأمام بالضبط أثناء دوران الساق اليسرى قرب الأرض ، الساق اليسرى تقوم بدائرة كاملة فى الوقت الذى تستغرقه القدم اليمنى لتنتقل من وضع ١ إلى وضع ٢ ثم تعود لوضع ١ ، القدم اليسرى لا تلمس أبدًا الأرض ، المؤخرة واليدان معزولتان كما لو كانت تستريح على مقعد الدراجة وعلى يدى المقود بها ، ويظل الجزء الأعلى من الجسم ،

من الوسط وما بعده ، نسبيًا ثابتًا هو أيضًا ، الجسم لا يتحرك لأعلى أو لأسفل ، للأمام أو للخلف ، لليمين أو اليسار ، الساقان فقط هما اللتان تتحركان فى هذا الإيهام ، ويمكن أن يتم عمل الدراجة أيضًا مع وزن الجسم على القدم اليسرى والساق اليمنى تدور .

الدراجة برجل واحدة

هذه التقنية تخلق الإيهام بشخص راكبًا دراجة يستخدم فيها قدم واحدة .

وضع الوقوف هو نفسه لهذه الدراجة مثل الدراجة العادية ، الساق اليمنى تتحمل كل وزن الجسم وتبدل من وضع ١ إلى وضع ٢ ثم العكس ، بالضبط كما يحدث فى الدراجة العادية ، النصف الأعلى من الجسم يكون مائلاً بدرجة طفيفة للأمام ، واليدان معزولتان أمام الجسم كما لو كانتا تمسكان بمقودى الدراجة ، أفضل وضع لليدين هو أمام البطن ، حوالى قدم من الجسم ، يجب أن تكون اليدان إلى جوار إحداهما الأخرى .

قدم المؤدى اليسرى لا تدور ، بدلاً من ذلك ترتفع لأعلى برقة ، ثم للأمام ، ثم لأسفل : ثم تمسح الأرض وهى تتحرك للخلف قدمين تقريبًا ، مسح الأرض هذا يعطى مظهر أن المؤدى يدفع المشى بقدمه اليسرى كما لو كان يتحرك على دراجة بقدم واحدة .

القتال بالحركة البطيئة

يمكن أن يقوم مؤدى الصولو بقتال بحركة بطيئة ، لكن التقنية تكون مؤثرة أكثر عندما يتم فى دويتو ، والتقنية تخلق الإيهام بشخصين يتقاتلان بحركة ذات سرعة بطيئة

ليس هناك تقنية جسدية محددة لقتال الحركة البطيئة ، يجب أن يقوم المؤدى بالتجريب بالحركة البطيئة بكل جوانب القتال الحقيقى – ضربات فى الوجه ، والبطن ، والذراع ، وهكذا – كما يمكن للمؤديْين أن يقوما بالتجريب مع « شنكلة » ومطاردة بعضهما .

سرعة الحركة البطيئة الجيدة تكون أبطأ مما يتحرك المرء فى الحياة الواقعية ، لكنها لا تكون بطيئة بحيث تصبح مضجرة أو مملة ، سرعة الحركة البطيئة بالمايم تُحدث نفس التأثير مثل الحركة فى فيلم يدار بسرعة الحركة البطيئة .

أداء الحركة البطيئة بشكل جيد صعب ؛ فهى تحتاج إلى تحكم وتوافق وتوازن ، وبدلاً من تقنيات إيهام جسدية محددة ، فالحركة البطيئة الجيدة تكون معتمدة على مبادئ أساسية معينة : القوة ، والتطويح والمواصلة ، والتوافق .

القـــوة

يجب أن تعكس القبضتان قوة اللكمة ، حتى فى الحركة البطيئة .

عندما يقــاتل النـاس فـهم يكونون عـادة غاضــبين ومتـوترين ، يجب أن تنعكس هـذه الانفـعـالات فى طـاقـة قـوة حـازمـة خلـف اللـكمـات ، ولا يجـب أن تكـون اللكمـات أو الضـربات مـسـترخـيـة ، ركـيـكة أو اتـفـاقـيـة ، لابـد أن تكون حـازمـة ومشدودة .

التطويح والمواصلة

لكمات الحركة البطيئة لها دائمًا تطويح (للذراع) بحركة بطيئة والذى لابد أن يكون محددًا تمامًا ، وتتبع أو مواصلة بحركة بطيئة ، والتى يجب أن تكتمل تمامًا قبل أن تبدأ لكمة جديدة .

التوافق

التمـاسك هو أكثر العوامل أهميـة لتقنيـة الحركات البطيئة ، يجب أن يتـحـرك الجسم كله بنفس سرعة الحركة البطيئة ، السيقان ، والأقدام ، والمؤخرة ، والوجه ، واليدان ، وأطراف الأصابع ، يجب أن تتحرك كلها بدرجة بطء متناغمة ، غالبًا ما يكون لدى المؤدين المبتدئين مشكلة مع هذا التوافق ، كثيراً ما يكون لديهم ميل لتحريك اليـدين أبطـأ من السـيقـان أو لزيـادة سـرعـة الحـركـة البطيـئـة بالضـبط فـى لحظة الصدام المتخيل ، كما أن المؤدين المبتدئين لديهم ميل لأن يكونوا غير متوافقين عندما

يسقطون على الأرض بحركة بطيئة ، فهم يميلون لأن يسقطوا بتوافق حتى يصبح التوازن صعبًا ، وبعدها « يسرعون فى الجزء الصعب » ويعودون للحركة البطيئة عندما يصبح التوازن سهلاً .

القتال بالحركة السريعة

يمكن عمل هذه التقنية باثنين أو أكثر من المؤدين ، لكنها تكون أكثر تأثيراً مع مؤدٍ واحد (صولو) ، ويستخدم المؤدى الصولو هذه التقنية ليبين أنه يتقاتل مع شخص آخر ، والذى هو متخيل ، ويؤدى القتال بالحركة السريعة بنفس السرعة التى يقع بها القتال فى الحياة الواقعية ، إنه تكنيك شقيق للحركات البهلوانية والقتال على المسرح .

هناك أربع مكونات رئيسية للقتال بالحركة السريعة : أن تَضرب ، وأن تُضرب ، وأن تضرب وتخطئ ، وأن تُضرب ولا تصيبك الضربة ، ويكون القتال بالحركة السريعة مبنيًا على تجميعات وتنويعات لهذه المكونات الأربعة .

أن تَضرب

يضرب المؤدى خصمه المتخيل فى وجهه ، أو بطنه ، أو ذراعه ، أو أى جزء من جسده ، ويتم هذا بأن يمد المؤدى ذراعه بحدة وفجائية للأمام ويعيده ثانية ويده مضمومة فى قبضة ، هذا يعطى مظهر أن الشريك المتخيل قد ضُرب .

بالطبع يمكن تكرار الضربة باستخدام يد واحدة ثم الأخرى ، يمكن استخدام يد واحدة لضرب الخصم ثلاث لكمات سريعة ، ثم لكمة طويلة واحدة ، وهكذا ، يجب أن يتذكر المؤدى أن كل ضربة سيكون لها نوع ما من المواصلة ، فضربة سريعة قد تتسبب ببساطة فى أن تنسحب بسرعة ، وضربة طويلة قد تتسبب فى أن تذهب القبضة بعيداً مجتازة وجه الخصم قبل أن تنسحب ، هناك عدة احتمالات مواصلة للضربة ، قد يخترع المؤدى غيرها من خلال الارتجال ، لكن يجب أن يكون هناك دائمًا بعض المقاومة فى القبضة والذراع بعد الصدام .

أن تُضرب

عندمـا يرغب المؤدى فى أن يشـيـر إلى أنه ضُرب ، فـهناك مكانان فـى الصـدام يكونان أكثر تأثيراً : البطن والوجه ، يمكن للمؤدى أن يشير إلى أنه ضُرب فى البطن بأن يقلص البطن بسرعة ، مضـاعفًا ذلك عند الخصر ، وممسكًا البطن بكلتا اليدين ، هذه الأفعال الثلاثة تتم بسرعة ، فى حوالى ثانية .

ويمكن أن يشير المؤدى إلى أنه ضُرب فى الوجـه ، بأن يدير وجهه لليمين بسرعة واحدة وبشكل غير متوقع ويشد الخد الأيسر بيده اليسرى فى رد فعل تواصلى ، هذه الأفعال تتم أيضًا بسرعة ، فى حوالى ثانية .

ويمكن أن يبين المؤدى أنه قد ضـرب بشـدة لدرجـة أنه يفقـد توازنه ويسـقط على الأرض ، فى هذه التقنيـة يجب أن يسقط المؤدى المبتدئ على جانبه بحيث أن الجانب الأيسر من القدم والساق والردف والقـفص الصدرى والذراع والكتف على الأرض ، يرقد على الأرض ، ويمكن أن تمتد الذراع أعلى الرأس بحيث يمكن للرأس أن تبطن بالجزء الداخلى من الذراع الأعلى .

ويساعد وضـع الهبوط هذا فى حماية الرأس من الاصطدام بالأرض والذراع من تدعيم وزن الجسد كله ، وينصح المؤدى بأن يخفض جسمه مقتربًا من الأرض بقدر الإمكان بأن يثنى ركبتيه قبل أن يسقط على جنبيه لكى يقلل المسافة إلى الأرض ويقلل صدمة السقطة .

أهم جـانب فى أى سقوط مسرحي هـو الاسـترخـاء ، يجـب أن يحـاول المؤدى أن يـرخى جـسـمــه كـلـه وهـو يسـقط ، المـؤدى المبـتـدئ يمـيل لأن يـفـعل العكـس بالضبط ، فـالخـوف من السقـوط يتـسـبب فـى توتـر عضـلاته ، الاسـتـرخـاء هام لتقنيات مـايم كـثـيرة ، لكن فى السـقوط تعـتمـد سـلامـة المـؤدى علـى قدراته عـلـى الاسترخاء .

أن تضرب وتخطئ

يبـين المؤدى أنه أخـطأ الاتصـال باسـتـخـدام ضـربة غـير مـتـقطعـة وسـريعـة ومتـدفقة ، والتى بعدها يكون هنـاك حـركة مواصلة طـويلة وتعـبـير وجــه يوضـح أنــه أخطأ .

أن تُضرب ولا تصيبك الضربة :

هـذه التـقنيـة تتـم بضـربة منطـلقـة سـريـعـة وأخـذ جـانـب ، ويتـبعـهـا تعـبـيـر الـوجه المناسب .

يعتمد قتال الحركة السريعة الناجح على شيئين : أولاً ، تجميعات تخيلية ولا يمكن التنبؤ بها وغير متوقعة للمكونات الأربعة الأساسية ، بيد واحدة وبكلا اليدين ، وثانيًا ، قدرة المؤدى على أداء التجميعات بدقة منضبطة وبنبض ثانية واحدة أو أقل بين المكونات .

ملخص

الإيماءات هى تقنيات المايم التى تتضمن أساسًا اليدين وتضعهما فى البؤرة ، وتعتمد كثير من الإيماءات بشكل قوى على تقنيتين جسديتين محددتين : العزل والحركة المضادة .

العزل هو تقنية يظل فيها جزء من الجسم ثابتًا بينما يتحرك جزء آخر من الجسم ، والحركة المضادة هى تقنية يتحرك فيها جزء واحد من الجسم (اليدين عادة) بشكل طفيف فى اتجاه واحد بينما يتحرك جزء آخر من الجسم فى الاتجاه الآخر .

وقد تم تحديد مصطلحات موصد ، وتحويل ، وتدوير ، وميل أو انحناء ، وأجزاء الجسم ، والمركز .

وقد قدم فى هذا الفصل تسع إيماءات مايم أساسية ، كثيرة منها بتنويعات :

١ – جذب الحبل .

٢ – دفع الحائط .

٣ – مقاومات أخرى .

٤ – الأقنعة .

٥ – الكرة .

٦ – الجذب للأمام أو الدفع بعيدًا .

٧ – الدمية أو خيال المقاتة .

٨ – الاتكاء للخلف على إفريز .

٩ – الطيور .

أما الإيهامات فهى تقنيات مايم ، والتى هى ليست مشيات لكنها تعتمد على الجسم كله للتأثير البصرى .

وقد قدم فى هذا الفصل ثمانى إيهامات أساسية ، وكثير منها بتنويعات :

١ - اتكاء الجسم .

٢ - جلسة الكرسى .

٣ - الدوران على محور .

٤ - شد الحبل .

٥ - الدراجة .

٦ - الدراجة بقدم واحدة .

٧ - القتال بالحركة البطيئة .

٨ - القتال بالحركة السريعة .

(٧) مشيات المايم

Mime Walks

تقديم

مشية المايم مصطلح عام يشمل أنماطًا عديدة من الحركات .

مشيات المايم تخلق الإيهام بتحركات الجسم كله للأمام وللخلف ، بما فيها الجرى ، والمشى بحركة انسيابية ، والتزلج ، وعدة تقنيات تنقّل أخرى ، بالإضافة لتقنيات المشى العادى .

مشيات المايم لا تضاعف بالضرورة من الحركات الجسدية البشرية المطلوبة فى الحياة الواقعية ، فمشيات المايم ، مثل : التمثيل الواقعى « واقع مقترح » ، وهناك تعديلات دقيقة وتغييرات و « تضبيطات » بسيطة فى مشيات المايم ، وذلك لخلق الإيهام البصرى والإحساس الداخلى أن هناك حركة تحدث .

بعض مشيات المايم تؤدى بسرعة الحركة البشرية اليومية ، ومشيات أخرى – الجرى فى الغالب – تودى بحركة سريعة ، مثل فيلم تظهر فيه الحركة البشرية مسرعة بشكل غير طبيعى ، ومشيات أخرى تكون أكثر تأثيرًا بسرعة الحركة البطيئة ، مثل فيلم تظهر فيها الحركة البشرية بطيئة بشكل غير طبيعى .

وكثير من مشيات المايم تكون « مشيات وقوف » تؤدى فى المكان نفسه ، دون انتقال فعلى للأمام أو للخلف ، ومشيات أخرى تكون « مشيات تحرك » ، حيث ينتقل المؤدى أثناء أدائه للمشية ، وكثير من المشيات الأساسية لها تنويعان ، أحدهما وقوف والآخر تحرك .

بعض مشيات المايم تؤدى عن طريق أن ينطلق المؤدى بسرعة ، أو يمشى متثاقلاً ، أو ينزلق ، أو يتقافز ، أو عن طريق أن يتحرك دون أى حركة مضادة ذات تقنية متقنة أو حركة غير دقيقة .

وتتطلب مشيات أخرى أن يتمكن المؤدى من واحدة أو اثنتين من الوحدات الرئيسية التى يكون مطلوبًا فيها حركة مضادة وصعبة أو أى دقة تقنية أخرى ، بالإضافة إلى ذلك غالبًا ما تتطلب بعض هذه المشيات المايم الأكثر تعقيدًا أن يقوم المؤدى بالتبديل بين قدمه اليمنى واليسرى فى وضع البداية .

هناك نقطة هامة لابد من وضعها أمام طالب المايم المبتدئ : أن هناك الكثير ، والكثير جداً من مشيات المايم ، وفى هذا الفصل يُقدم منها تسع عشرة .

وهناك بعض مشيات المايم التى هى تقليدية وكانت جزءاً من فن المايم على مدى قرون ، لكن هناك كثيراً من مشيات المايم الجميلة الأخرى التى تطورت من خلال مؤدين فرديين لأغراض فردية .

هناك مكاسب كبيرة من التمكن من مشيات المايم التقليدية فى أشكالها الأصلية ، وكثير منها كلاسيكية أمتعت الجماهير لقرون ، لكن هناك الكثير الذى يجنيه الطالب من التجريب مع ، ومن تغيير هذه المشيات بخياله وابتكاريته الخاصة ، وبهذا يجعل المشيات ذات طابع شخصى .

ومن المهم أن نتذكر أن واحدة من أفضل المشيات تحت إمرة المؤدى هى المشية التى يستخدمها فى الحياة اليومية ، ففى الغالب يكون مؤثراً أكثر أن نستخدم ما هو أكثر بساطة وواقعية من أن نخلق تأثيراً بصرياً ساحقًا لمجرد إحداث التأثير ، ربما تكون المشية البشرية الطبيعية أكثر مشيات المايم فائدة على الإطلاق .

وأخيراً ليس هناك مشية مايم مهما كانت ذات كفاءة تقنية تكون مؤثرة وفعالة بالنسبة للجمهور إلا عندما يكون لها دافع صادق داخل المؤدى ، ذلك أنه يجب أن تنبع الحركة فى المشية من رغبة حقيقية للتحرك فى مكان ما ومن إحساس حقيقى بشأن هذا المكان .

حين تؤدى مشية المايم بشكل جميل ، فالصفات التالية تكون موجودة : إنها تبدو للجمهور مثل حركة تنقُّل تحدث ، وأنها تعطى إحساساً للمؤدى بأن تنقلاً يحدث ، وأن الجمهور يشعر أن هناك معنى خلف الحدث لأن المؤدى يحس بعمق سبب الحركة .

المشيات

مشية المايم التقليدية

تخلق مشـيـة المايم التـقليدية إيهـام المشى للأمـام ، وإيهـام المشـى الاتفـاقى فى الشـارع ، وتـؤدى مـشـيـة المايـم فى مكان الـوقـوف ، إنهـا مـشـيـة وحـدة واحدة حيث تتم حـركتان فى تزامن ، تـؤدى بالـسـاق اليمنى ثم بالسـاق اليسرى للأمام ، فالمؤدى لا يتحرك إلى الأمام فى الفراغ .

يبـدأ المـؤدى بالوقـوف بكل وزن جـسـمـه علـى القـدم اليـسـرى ، وتوضـع القـدم اليمنى على مسـافـة بسيطـة أمـام القـدم اليسرى وموازية لها ، القـدم اليمنـى تكـون بعيـدة عن الأرض حـوالى بـوصـة ، لكنـهـا مـوازية للأرض ، وتكـون الركبتـان اليسـرى واليمـنـى « موصدتين » بشكل مستقيم .

بينما تبدأ وحدة الحركة تتراجع القدم اليمنى مباشرة وببطء ، مع الركبة اليمنـى مـوصـدة ، ويظـل باطـن الـقـدم بعـيـدا عن الأرض بوصـة واحدة ولا وزن للـجـسم على القدم اليمـنى على الإطـلاق ، وفى نفـس اللـحـظة بالضـبـط تثنى الركبـة اليسـرى ببـطء للأمـام فـوق أصـابـع القـدم اليسرى ، ويرفـع الكعب الأيسـر عن الأرض .

يجب أن تبـدأ كلٌ من القدم اليمـنى والقدم اليسـرى وتنـهى حـركـاتهـمـا فى نفس اللحظة بالضبط بحيث تتشكل الوحدة من الساقين تعبران كل منهما الأخـرى ، تجذب واحدة بينما تنثنى الأخرى للأمام ، تلك حركة مضـادة .

تكتمل الوحدة عند هذه النقطة ، وتبدأ وحدة جديدة بأن ينقل المؤدى وزن الجسم الذى كان على أصابع القدم اليسرى ويضـع القدم اليسرى أمام القدم اليمنى قليلاً فى وضـع البداية مـعكوساً .

من المهـم أن يظـل الجـزء الأعلى مـن الجـسم من الخـصـر حـتى الـرأس ثابتًا تمـامًا خـلال مشـيـة المـايم ، كـل الحـركة تحـدث تحت الخصـر ، ولا يتـحـرك الجـسم لأعلى أو أسـفـل أثناء حـدوث الـوحـدة أو بينـمـا يتـم نـقـل الـوزن مـن قـدم لأخـرى .

ينزلق الذراعان للأمام وللخلف عند مستوى المؤخرة ، ولا يرتفعان أبدًا أعلى من الخصر ، وعادة تتحرك اليدان بحيث يقود أعلى الرسغ للأمام بينما تتحرك خلفية الرسغ للخلف .

الجرى بالحركة السريعة

الجرى بالحركة السريعة يكون وسيلة لإعطاء الانطباع بشخص يجرى .

الجرى الأوروبى بالحركة السريعة

هذه الطريقة للجرى السريع لها وحدتان أساسيتان ولا تتضمن أى عمل عكسى للقدم .

وتكون إحدى الساقين دائمًا للأمام ، والساق الأخرى تتحرك دائمًا للأمام وللخلف ، ولا تتبدل القدمان بعد كل وحدة ، وتتم المشية فى المكان ، ولا تنقل المؤدى .

يبدأ المؤدى مع القدم اليسرى أمام القدم اليمنى بحوالى قدمين والجسم مائل للأمام فوق القدم اليسرى ، ولا يكون هناك أى وزن للجسم على القدم التى فى الخلف (اليمنى) ، كل وزن الجسم يكون على القدم التى فى الأمام (اليسرى) .

كعب القدم اليسرى يكون بعيدًا عن الأرض ، والركبة اليسرى منثنية للأمام فوق أصابع القدم اليسرى ، والساق اليمنى ممتدة بكاملها للخلف ، مع الركبة موصدة وأصابع القدم تلمس الأرض بالكاد .

من المهم أن نتذكر أن نحفظ كل وزن الجسم بعيدًا عن القدم التى فى الخلف وأن يظل الجزء الأعلى من الجسم ثابتًا تمامًا .

تبدأ وحدة الحركة عندما يجعل المؤدى الركبة اليمنى للأمام على مستوى الخصر ، فى نفس اللحظة بالضبط تتسطح القدم اليسرى بوضع الكعب الأيسر على الأرض ، وتستقيم الركبة اليسرى وتقفل (توصد أو تتصلب) ، ثم يعيد المؤدى الساق اليمنى لوضع البداية وفى نفس اللحظة يعيد الساق اليسرى لوضع البداية ، هنا تكتمل الوحدة .

هـذه الوحـدة الأسـاسـيـة تتكرر باسـتـمـرار بينمـا تتـحـرك للأمـام والـسـاق اليسـرى تستقيم ، وتتكرر الحركة مرة وأخرى ، ويستمر الجسم فى الميل للأمام على مسافة بعيدة ، وتتجه اليد اليمنى للأمام وللخلف مع الساق اليسرى ، واليد اليمنى تعـمـل فى توافـق مع السـاق اليـمـنى حـيث تـكون اليـد اليـسـرى للأمـام حين تنثنى الركبة اليمنى .

تضم اليدان كما يجب أن يكونا لو كان الفرد يجرى بالفعل ، وتؤدى الوحدات بسرعة شديدة ، ويمكن أيضًا أن تتم هذه المشية مع الساق اليمنى للأمام والساق اليسرى للخلف ، لو كان ذلك مريحًا أكثر .

الجرى الأمريكى بالحركة السريعة

ليس هناك وحدة مضبوطة لهذه المشية ، يميل المؤدى للأمام بدرجة كبيرة ويجرى فى مكانه بإلقاء الساقين للخلف بحركة سريعة جداً .

من المهم أن يظل الجزء الأعلى من الجسم ممتداً باستمرار للخارج فوق أصابع القدمين بعيداً بقدر الإمكان ، وأن تلقى الساقان للخلف بعيداً بقدر الإمكان ، وتتوافق اليد اليمنى والساق اليسرى ، والعكس بالعكس .

يمكن للمؤدى أن يخلق الإيهام بأنه يطارد بالنظر للخلف أثناء الجرى ، ويمكن للمؤدى أن يخلق الإيهام بأنه يفقد الطريق ، كما فى السباق ، بالسماح لنفسه أن يتحرك للخلف قليلاً أثناء جريه وهو ينظر للخلف من فوق كتفه ، ويكون هذا مؤثراً بشكل خاص حين يؤدى مع شخص آخر يجرى أسرع قليلاً ويتحرك للأمام بدرجة طفيفة .

الجرى بالحركة البطيئة

الجـرى بـالحـركة البطيـئـة يخلق الإيـهـام بشـخـص يعدو ، لـكن يتـم تشـويش الجـرى من أجـل تأثير بصرى معين ، وذلك بإبـطاء حركـة الحـياة الواقـعـيـة إلـى مـا يسـمـى بالحـركـة البـطيـئـة ، فـى الواقـع أنـنـا نـرى الحـركـة البـطيـئـة فـى الأفـلام فـقـط .

على أية حال كانت تقنية الحركة البطيئة تستخدم بشكل مكثف فى الأساليب التعبيرية والسيريالية فى المسرح لتطويل الزمن من أجل تأكيد أفكار ومشاعر معينة ، وتسخدم تقنيات الحركة البطيئة بشكل مكثف فى المايم .

جرى الحركة البطيئة فى / المكان

هذا التنويع يخلق الإيهام بشخص يجرى بخطوات واسعة ، لكنه لا ينقل المؤدى (من مكانه) ، وهى مشية ذات وحدة واحدة ، والوحدة تتبدل بشكل متكرر على الجانبين الأيمن والأيسر .

يبدأ المودى بالوقوف للأمام وقدميه منفرجتين بمسافة حوالى أربع وعشرين بوصة ، ومع الوزن موزع بشكل مريح على كلا القدمين .

تبدأ الخطوة الواسعة للساق اليمنى عندما ينقل المؤدى ببطء شديد كل وزن الجسم إلى الساق اليمنى وهو يثنى الركبة اليمنى ويرفع الكعب الأيمن من على الأرض ، وتظل أصابع القدم اليمنى على الأرض والركبة اليمنى تثنى للأمام وليس للجنب ، وبينما يحدث هذا مع الساق اليمنى تصنع الذراع اليسرى دائرة كاملة أمام ، وبموازاة الجسم .

الدائرة تكون على مسافة ثمانية بوصات تقريباً من الجسم ، وتنتقل اليد أولاً إلى أعلى تجاه الوجه ، ثم إلى أسفل بجانب الذراع اليمنى ، ثم فوق إلى البطن ، وأخيراً تصل إلى مستقرها عند الجانب الأيسر من الجسم ، عند هذه النقطة تكتمل الخطوة اليمنى .

وتبدأ الخطوة الواسعة للساق اليسرى بأن ينقل المؤدى – ببطء شديد – وزن الجسم إلى القدم اليسرى وهو يثنى الركبة اليسرى ويرفع الكعب الأيسر عن الأرض .

وبينما يحدث هذا تكون اليد اليمنى قد صنعت الحركة الدائرية أمام ، وبموازاة الجسم منتقلة أولاً جانب الوجه ، ثم أسفل بجانب الذراع الأيسر ، ثم إلى البطن ثم تستقر ببطء عند الجانب الأيمن ، وقتما ينتقل الوزن عن القدم يعود الكعب إلى الأرض وتصبح الساق مستقيمة .

يجب أن تضم اليدان كما لو أنهما تقومان بالدفع للأمام خلال الجرى ، ويدور الجزء الأعلى من الجسم قليلاً ناحية اليمين خلال الخطوة الواسعة للساق اليمنى ، وناحية اليسار خلال الخطوة الواسعة للساق اليسرى ، لكن يتم الاحتفاظ بالردفين للأمام .

وأخيراً من المهم أن تبقى كل أجزاء الجسم فى سرعة حركة بطيئة متسقة ، فلا يجب مثلاً أن يتحرك الذراعان أسرع من الساقين ، ويجب أن يشترك الوجه أيضاً فى تعبيرات الحركة البطيئة حتى يكتمل الأثر الكلى .

الجرى المتنقل بالحركة / البطيئة

هذا التنويع يخلق إيهام الجرى بخطوات واسعة للغاية ، ويقوم الجرى بتحريك المؤدى فى الفراغ بخطوات واسعة – بطيئة ، رشيقة ومتدفقة ، ويكون هذا الجرى مؤثراً بشكل خاص فى حالة جمعه مع القتال بالحركة البطيئة من أجل إحداث تأثير أن تطارد وتكون مطارداً ، ومثل الجرى فى المكان بالحركة البطيئة ، فهى مشية ذات وحدة واحدة تتبدل يميناً ويساراً ، وتقوم هذه المشية بنقل المؤدى ، وهى مشية صعبة للغاية فى أدائها .

يبدأ المؤدى بالوقوف بشكل مريح على كلا القدمين ، وتبدأ وحدة الحركة بأن يمد المؤدى ساقه اليمنى ببطء للأمام حوالى ثلاثة أقدام فى خطوة واسعة واحدة بالحركة البطيئة .

ويميل المؤدى بعيداً للأمام مع الخطوة الواسعة ويهبط على أصابع القدم اليمنى ، مع الركبة اليمنى منثنية فوق أصابع القدم اليمنى ، وفى الحال – لكن بحركة بطيئة – يقوم بتسطيح باقى القدم اليمنى على الأرض .

تستقيم الساق التى فى الخلف (اليسرى) وترفع قليلاً عن الأرض ، وفى نفس اللحظة بالضبط التى تحدث فيها الخطوة الواسعة مع الساق اليمنى تكون الذراع اليسرى تقريباً على مستوى الخصر فى حركة بطيئة طويلة يقودها أعلى الرسغ ، ويجب أن تعمل الذراع اليسرى والساق اليمنى فى اتساق تام بسرعة متطابقة .

فى نفس اللحظة تتحرك الذراع اليمنى للخلف يقودها قاع الرسغ ، وهنا تكتمل وحدة الحركة ، والآن يتم تكرار نفس الوحدة مع خطو متسع إلى الأمام على الساق اليسرى ، واستقامة الساق اليمنى للخلف ، وعندما تتكرر الخطوات الواسعة يمينًا ويسارًا واحدة بعد الأخرى يكون الجرى بالحركة البطيئة عبارة عن دراسة جميلة ومتدفقة وسلسة للتحرك وللحركة البشرية .

من المهم أن يكون امتداد الساقين بخطوات واسعة بالحركة البطيئة ، مع الجزء الأعلى من الجسم مائلاً للأمام ، هذه التقنية لا تتضمن الخطو على قدم واحدة ثم الأخرى بل إنها تتضمن الخطو خطوات واسعة ثم الهبوط على أطراف القدمين ، ويتبعه خفض الكعبين بالحركة البطيئة .

(المشيات) الانسيابية الجانبية

هناك ثلاثة تقنيات أساسية للانسياب الجانبى كل لها غرض ومظهر مختلف ، لكن التقنيات الثلاثة يمكن تحويرها وتغييرها لتلائم الاحتياجات الفردية .

الانزلاق الجانبى لحزام السير الناقل

كما يوحى الاسم فهذه المشية تعطى الانطباع أن حزام السير هو الذى يوفر الحركة ، وتتم هذه المشية فى وحدتين ، وحدة أطراف قدم ووحدة كعب ، وهى تحرك المؤدى يمينًا أو يسارًا فى دوائر .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع المركز مع الركبتين موصدتين ، وتكون أطراف الأصابع متجهة معًا متلامسة تقريبًا ، والكعبين منفصلين ، ويكون معظم وزن الجسم على خارج القدم اليسرى والأصابع .

بينما تبدأ حركة الوحدة بوضع الكعبين معًا والأصابع منفصلة بنقل وزن الجسم لكعب القدم اليسرى والإصبع الكبير للقدم اليمنى ، سيؤدى هذا إلى أن يتحرك المؤدى قليلاً لليسار ، ثم توضع أطراف القدمين معًا ثانية وينفصل الكعبان بنقل وزن الجسم إلى كعب القدم اليمنى والإصبع الكبير فى القدم اليسرى .

بتكرار ذلك مرة وأخرى مع الركبتين موصدتين ، والساقين مستقيمتين تمامًا ، والجسم كله ثابت ومستقيم بقدر الإمكان ، سيؤدى ذلك إلى حركة سلسة شبيهة بحزام السير ، القدم تقوم بكل العمل .

لكن أهم شيء فى هذه المشية الانسيابية هو أن يحفظ المؤدى قاع القدم بكامله قليلاً على الأرض بينما يتم نقل وزن الجسم ، ولا يجب أن ترفع الأصابع الكعبين عن الأرض فى أى وقت .

وممكن أيضًا عمل دوائر صغيرة لليمين ولليسار من خلال نقلات وزن دقيقة حين تكون الأصابع والكعبان معًا ، والأمر يحتاج تقريبًا إلى ست تجميعات من الأصابع والكعبين لكى يدور المؤدى عائدًا إلى المكان الذى بدأ منه .

الانسياب الجانبى للدمية الآلية

هـذا الانسياب يخلق الإيهام بلعبة (دمية) آلية تتحرك على الأرض ، ولكى تؤدى هذا الانسـيـاب بشكل صـحـيح لابد من تذكـر نقطتـين : يجب أن يبـقى المؤدى على السـاقين مستقيمتـين ، والركبتين موصدتين طول الوقت ، ويجب أن يبقى المؤدى قاع القدم بأكمله على الأرض طـول الوقـت ، سيـواجه طالب المايم المبتدئ إغراءً بأن يـرفع الكعبين أو طرف القـدمين عن الأرض من حـين لآخـر خـلال الانـسـيـاب ، يجـب أن يتجنب هذا .

ليس لمشـيـة الانسـيـاب الجـانـبى للدمـيـة الآلـيـة وحـدات مـحـددة ، مع الركبـتين موصدتين والساقين مستقيمتين والجسم متصلب وباطن القدمين بأكمله مسطحين على الأرض يقـوم المؤدى ببسـاطة بنقل نفسـه على الأرض ، ويتم هذا عن طريق تحـويل وزن الجسم برشاقة وبشكل عشوائى من الكعبين إلى الأصابع فى كلا القدمين .

ويكون هذا الانسـيـاب مـثيرًا بصـريًا للغـاية عنـدما يـتـم تحـريك الكـعب الأيمن فى الزاويـة اليمنـى للـقدم اليـسرى ، ناتجًا عـن حـركات جانبية ذات مـظـهر آلى ، ويـكون الجـزء الأعلـى مـن الجـسم ثابتًـا تمامًـا ومـثل الآلـة ، وإذا حـدث وتحـرك يتحرك فى وحدات .

مثلاً ، يمكن أن يميل الجزء الأعلى من الجسم فقط للأمام وللخلف حين تستدير الرأس فقط يميناً ويساراً .

وبالمثل ، يمكن أن يتحرك الذراعان فى وحدات متحركة لأعلى ولأسفل من الكوعين إلى الأصابع وتظل ثابتة من الكوعين إلى الكتفين .

ومثل كل تقنيات المايم فهناك الكثير من تجميعات الحركة التى ستنتج تأثيرالدمية الآلية .

الانسياب الجانبى الشرقى

هذا الانسياب يخلق إيهام الطفو على الأرض ويُستخدم غالبًا ليخلق إيهامًا بشخص فى قارب يتحرك فى الماء ، مثل الانسياب الجانبى للدمية الآلية فليس له وحدات أساسية .

يتحرك المؤدى على الأرض باستخدام دورات محورية رشيقة جداً لكلا القدمين اليمنى واليسرى ، ويمكن أن تثنى الركبة قليلاً ، لكن باطن القدمين بأكمله يجب أن يظل متصلاً بالأرض بخفة ، ويكون الجزء الأعلى من الجسم منعزلاً ويحتفظ به ثابتًا تمامًا ولا يشترك فى حركة القدمين ، لكن يمكن إشراك الجزء الأعلى من الجسم فى فعل آخر مثل دفع القارب عن المرسى أو التجديف ، ويتحول وزن الجسم من الكعبين إلى أصابع القدمين بسرعة بحيث لا يكون أى اتساق معين لتحويلات الوزن ضرورياً .

ولا يجب عمل أى محاولة لحفظ أصابع القدمين والكعبين معًا ، أو أن تتحرك القدمان فى تساوق أو انسجام ، يجب أن تكون الانزلاقة سلسة جداً ومتدفقة ، رغم أن الحركات المحورية المستخدمة تكون أسرع منها فى المشيات الانسيابية الأخرى .

القفزات

قفزة الجنى

قفزة الجنى تعطى الإيهام بجنى صغير مؤذٍ أو جنية تقفز من مكان لمكان ، وهى مشية وحدتين ، الوحدة الأولى تجذب المؤدى إلى وضع شبيه بالجنى ، والوحدة الثانية تحرك المؤدى .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع الباليه الرابع (القدمان منفصلتان ، أصابع القدمين مستديرة قليلاً بحوالى اثنتى عشرة بوصة بين الكعبين) والجسم فى وضع المركز.

فى نقرة أو مقطع منفرد ومتقطع تحدث ثلاثة أشياء : تُثنى الركبتان فوق أصابع القدمين ، يُرفع الكعبان عن الأرض ، ويرفع الساعدان من الكوعين إلى اليدين لأعلى بحيث تكون الراحتان المسطحتان مواجهتين للأمام .

وعلى الفور تتبع وحدة الحركة : يقفز المؤدى للأمام ، يجذب كلا القدمين عن الأرض ، ويهبط على أصابع القدمين فى نفس اللحظة بالضبط .

حين تُجذب القدمان من على الأرض تُثنى كلا الركبتان نحو السقف فى نفس الوقت ، ويظل الذراعان - ما لم يستخدما لإحداث تأثير شخصية معين - فى وضعهما مرفوعين طول الوقت ، ويظل الظهر مستقيماً .

ويمكن استخدام هذه القفزات المتقطعة للتحرك للأمام وللخلف أو لعمل تغيير سريع فى الاتجاه ..

الشىء الهام الذى نتذكره مع قفزة الجنى هو أنه بمجرد الوصول لوضع البداية فالكعبان لا يلمسان الأرض أبداً فيما تبقى من قطعة الإيهام ، وتكون الركبتان منثنيتين دائماً وكلا الساقان تعملان معاً بدقة فى كل القفز وكل الهبوط .

قفزة الضفدع

تستخدم قفزة الضفدع فى خلق الإيهام بضفدع يقفز ، وليس هناك وحدات أساسية ، مجرد قفزة عالية ورأسية .

يبدأ المؤدى بالجلوس القرفصاء فى وضع شبيه بالضفدع ، مع كلا الركبتين مثنيتين للجانب ، واليدين موضوعتين على الأرض بين الساقين أمام الجسم .

تبدأ الحركة عندما يقفز المؤدى بسرعة وبشكل غير متوقع عالياً فى الهواء بأن يمد كلا الساقين ويجعلهما مستقيمتين ، ويهبط المؤدى فوراً فى وضع البداية .

وتتكثف القفزة كثيراً بليّ الوجه واللسان لتشبه ملامح الضفدع ، وبتقليد إيقاع الضفدع باستخدام تجميعات استدارات ، وتحركات وتمايلات الرأس ، وتكتسب القفزات ثراءً أكثر لو كانت حركات الضفدع بطيئة ومسترخية قبل القفزة بالضبط (بحيث لا تكون القفزة متوقفة) ، ولو عاد المؤدى بسرعة إلى الحركات البطيئة والمسترخية فى الحال عند الهبوط .

كما يمكن إثراء القفزة أكثر باستخدام المؤدى للسانه ليمسك بذبابة عند ارتفاعه فى القفزة ويلوكها بهدوء فوراً عند الهبوط .

المشى للأمام

تستخدم المشية للأمام لتبين شخصًا يمشى بشكل اتفاقى فى الشارع ، وللمشية مثل كلا التنويعين عليها ذات وحدة واحدة فقط ، لكنها وحدة معقدة حيث تقوم كل ساق بحركة مختلفة .

أيضًا يتم تبديل القدم اليمنى والقدم اليسرى فى وضع الأمام ، والمؤدى إما لا يتحرك إلى الأمام فى الفراغ ، أو يتحرك إلى الأمام قليلاً فحسب .

يبدأ المؤدى بالقدم اليمنى قليلاً أمام القدم اليسرى ، أصابع ونتوء الإصبع الكبير للقدم اليمنى فقط تكون على الأرض ، والركبة اليمنى تكون منثنية فوق أطراف القدم ، ويميل الجسم قليلاً للأمام ، والوزن موزع بتساوٍ على كلا القدمين .

تبدأ وحدة الحركة بأن يضع المؤدى بدقة كل وزن الجسم على أطراف القدم اليمنى ، وبمجرد أن يتم هذا يضغط كعب القدم اليمنى ببطء وبقدرٍ متساوٍ على الأرض بينما تستقيم الركبة اليمنى .

فى نفس اللحظة بالضبط تأتى الساق اليسرى - التى لا وزن عليها - إلى الخلف (حوالى من ستة إلى اثنتى عشرة بوصة) مع الركبة موصدة ، ثم تتحرك القدم اليسرى للأمام من القدم اليمنى ، وتبدأ الوحدة التالية مع القدم اليسرى فى وضع الأمام .

من المهم أن نتذكر أن القدم التى فى الخلف تظل قريبة من القدم التى فى الأمام بينما تأتى للأمام وتجذب للخلف .

هناك تنويعان لمشية الأمام الأساسية

تنويع رقم ١ : المتزلج

المتزلج يخلق الإيهام بشخص ينزلق بسلاسة على الثلج كما لو أنه يرتدى حذاء التزلج ، سيتحرك المؤدى للأمام قليلاً بينما يقوم بهذه المشية .

يُؤدَى التزلج بالضبط مثلما تؤدى المشية للأمام ، مع عدة استثناءات : تكون وقفة البداية أكثر اتساعًا ، هناك مسافة حوالى قدمين بين القدمين ، تتحرك القدم والساق للخلف بقدر الإمكان عدة أقدام بدلاً من بوصات قليلة .

كذلك لا تظل الساق التى تحركت إلى الخلف قريبة من الساق الأخرى كما هو الحال فى المشية للأمام ، ويمكن أن توضع اليدان خلف الظهر لكى توحى بوضع جسمانى مسترخٍ للتزلج .

وهام بصفة خاصة أن تقود الخطوة الواسعة إلى الخطوة التالية مباشرة وبسلاسة ، كما تكون خطوات التزلج سلسة ومتدفقة ، وأمر جيد أيضًا للمؤدى أن يميل فى كل خطوة واسعة بالجزء الأعلى من الجسم .

وهناك حركات انسيابية جانبية بقدم واحدة تثرى بشكل كبير تأثير التزلج :

يوضع كل وزن الجسم على القدم اليمنى ، ثم تدور محوريًا يمينًا ويسارًا فى حركات دقيقة ورشيقة وجانبية شبيهة بالانسياب ، والتى تحرك المؤدى لليمين .

بعد ذلك ينتقل كل وزن الجسم إلى القدم اليسرى ، والتى تدور يمينًا ويسارًا بنفس الطريقة محركةً المؤدى لليسار ، ويمكن أيضًا تنفيذ استدارة كاملة مع كل وزن الجسم على أى من القدمين ، لكن من المهم أن تتحرك مباشرة إلى خطوة واسعة بعد الاستدارة .

ويكمن مفتاح التزلج فى قدرة المؤدى على جعل الخطوة الواسعة تتدفق فى الحال دون وقفة إلى خطوة واسعة أخرى ، والتقنية تكون مبهجةً عندما يقوم مؤديان بعمل تناسق فى حركاتهما كثنائى تزلج .

تنويع رقم ٢ : المشية للخلف

المشية للخلف مماثلة للمشية الأمام لكن الحركة تخلق الإيهام بشخص يتحرك إلى الخلف ، ويمكن استخدام هذه المشية لتبين شخصًا يمشي عكس الريح ، كما يمكن استخدامها فى الأسلوب التجريدى للمايم لتبين شخصًا يسقط فيما وراء استمرارية الحياة ، والمشية للخلف تحرك المؤدى قليلاً إلى الخلف فى الفراغ .

تبدأ الحركة حين يدفع كعب القدم اليمنى ببطء نحو الأرض ، ويؤتى بالساق اليسرى إلى الخلف ببطء مسافة قدم تقريبًا مع الركبة موصدة ، ثم تثنى الركبة اليسرى ويؤتى بالساق اليسرى إلى الأمام ، وتوضع أصابع القدم اليسرى على الأرض بجانب الكعب الأيمن .

هام أن نتذكر أنه حين يدفع الكعب الأيمن إلى الأرض تستقيم الساق اليمنى بينما يؤتى بالساق اليسرى للخلف تمامًا .

وهام أيضًا أن نتذكر أن الجسم بأكمله يتم تعديله (نقله) للخلف حوالى ستة بوصات حين تحدث وحدة الحركة ، وتكتمل الوحدة عند هذه النقطة .

يدفع الكعب الأيمن ببطء فى الأرض ، وعود الساق اليمنى ثانية ، حين توضع هذه الحركات الأساسية معًا بشكل متدفق ، دون توقف وبانتقالات سلسة يظهر الانسياب للخلف بلا مجهود .

مشية الدمية المتحركة

هناك عدة مشيات للدمية المتحركة فى المايم ، ومشية الدمية المتحركة هذه تستخدم لخلق الإيهام بدمية متحركة تمشى إلى الأمام وإلى الخلف ، وهى مشية ذات وحدتين ، ولا تتضمن أى منهما تقنيات معقدة .

الوحدة الأولى تجذب المؤدى إلى وضع شبيه بالدمية المتحركة ، والوحدة الثانية تقوم بتحريك المؤدى .

يبدأ المؤدى بالوقوف بشكل مريح على كلا القدمين ، والركبتين منثنيتين إلى الجنب ، وأصابع كلا القدمين تشير قليلاً للخارج ، تكون القدمان مسطحتين على

الأرض ، ويكون الجزء الأعلى من الجسم « مفكوكًا » ، مسترخيًا ، ومتثاقلاً قليلاً ، مع البطن « منشفطة » للداخل .

الساقان يكونان مسترخيتين ، ومفككتين ، و « متقافزتين » ، الإيهام الذى يتم هنا هو دمية متحركة مصنوعة من القماش بلا عظام وبلا سيطرة على حركاتها .

من الهام استخدام الوجه لزيادة الانطباع بالدمية المتحركة عن طريق تجميد الوجه فى تعبير « مرسوم » شبيه بالقناع ، والذى لا يتغير خلال المشية .

تبدأ وحدة الحركة بتقليص البطن بحيث يُرفع الردفان كما لو أن خيطًا يقوم بذلك ، وهذا يجذب وزن الجسم لأعلى على أصابع القدمين ، رغم أن الركبتين تظلان مفكوكتين ومنثنيتين ، ويظل كلا الكعبان بعيدين عن الأرض من هذه النقطة وما بعدها .

ويتبع ذلك مشية للأمام متقافزة ومفكوكة ، وذلك برفع ساق واحدة ثم الأخرى عن الأرض فى خطوات صغيرة وسريعة ، الحركة تشبه كثيرًا مشية متمايلة (كالبطة) متقافزة .

ويمكن أيضًا عمل مشية دمية متحركة إلى الخلف ، وهناك عدة طرق أخرى محتملة لعمل مشيات الدمية المتحركة ، وكثير من المؤدين يطورون طريقتهم الخاصة بهم لتحريك دمى المايم المتحركة .

يجب أن يحرص المؤدون المبتدءون على تعلم مشيات الدمية المتحركة المتاحة ، لكن عليهم أيضًا أن يتحرروا فى تطوير طرقهم الخاصة بهم .

أحد أفضل الطرق لاكتشاف مشية الدمية المتحركة هو أن تحس بالدمية المتحركة بعمق ومن الداخل ، وأن تسمح بشكل ما للدمية أن تحرك نفسها .

لكن سواء تعلم مؤدى المايم مشية الدمية المتحركة من مدرس ، أو طورها هو بنفسه فمشية الدمية المتحركة هى تقنية هامة ، لأن إيهام الدمية جزء أساسى من مفردات مؤدى المايم .

ركض الحصان

ركض الحصان يخلق الإيهام بكل من حصان يركض و « چوكى » يركب فوقه ، وليس هناك وحدة معينة .

يبدأ المؤدى بكلا الركبتين منثنيتين جانبًا ، ثم يركض المؤدى على أصابع قدميه ، أولا مع ركبة واحدة تصل لمستوى الخصر ثم الأخرى ، من المهم أن تُحفظ الركبتان مثنيتان للجانبين وليس تجاه مقدمة الجسم ، ويكون الخصر خطًا يقوم بتقسيم الجسم .

من الخصر إلى القدمين يكون المؤدى حصانًا ، ومن الخصر إلى الرأس يكون « الچوكى » .

تبدأ الحركة حين تركض القدمان والساقان من الخصر إلى القدمين فى خطوٍ متساوٍ ، ومن الخصر إلى الرأس يكون جسم المؤدى جاثمًا مثل « الچوكى » ، وعمومًا تتحرك القدمان والساقان تقريبًا بسرعة وباهتياج بينما يكون الجزء الأعلى من الجسم معزولاً وثابتًا تقريبًا .

وتكون مشية الركض هذه ذات أثر كبير عند استخدام تنوع من السرعات ، ويمكن استخدام نفس « ركضة الجسم المنقسم » الأساسية لخلق ايهامات حصان / وراكب أخرى ، مثل « الكاوبوى والحصان » و « الأرستقراطى والحصان » .

مشية البطة

تستخدم مشية البطة كمشية حيوان لكنها تستخدم أيضًا لخلق تأثيرات كوميدية خصوصًا فى المسرح الشرقى ، وليس للمشية وحدات أساسية .

يبدأ المؤدى فى وضع القرفصاء ، قدم أمام الأخرى ، والظهر مستقيم كما لو أن هناك كتابًا موضوعًا فوق الرأس باتزان ، الردفان لا يكونا مستريحين على بطنى الساقين ، الكعبان بعيدان عن الأرض بحيث يستقر كل وزن الجسم على أصابع القدمين ، إنه وضع صعب الاحتفاظ به .

تبدأ الحركة بجر القدمين للأمام بحركات سريعة وصغيرة بينما يظل الظهر مستقيمًا ، ويظل الرأس مستويًا تمامًا ، وتكون الحركات الأمامية للقدمين « جر وهرولة » ، لا خطوات ، لو يحدث ذلك فستصبح المشية اهتزازية وغير متعادلة بدلاً من سلسة ومتدفقة .

مشيات الإجهاد

هناك ثلاث تنويعات على مشيات الجهد الشاق .

تنويع ١ : مشية الحمل الثقيل

هذه المشية تكون مشية وحدة واحدة لكن الوحدة تتكرر بشكل تبادلى بالقدم اليسرى ثم بالقدم اليمنى فى الأمام ، وهى تُستخدم لخلق الإيهام بشخص يحمل حملاً ثقيلاً على ظهره ، وهى لا تحرك المؤدى فى الفراغ .

يبدأ المؤدى بالوقوف بالقدم اليمنى على مسافة قدمين أمام القدم اليسرى ، وتُثنى الركبة اليمنى ويرفع كعب القدم اليمنى عن الأرض بقدر ما يمكن ، بينما تظل أصابع القدم اليمنى على الأرض .

تكون الساق التى فى الخلف (اليسرى) مستقيمة بقدر الإمكان ، ووزن الجسم موزع بشكل مساوٍ على كلا القدمين .

يميل المؤدى على القدم اليمنى فى زاوية خمس وأربعين درجة بالجزء الأعلى من الجسم ، ويحتفظ بالقدم التى فى الخلف (اليسرى) مسطحة على الأرض ، وتُوضع اليدان خلف الرأس ، والراحتان إلى أعلى كما لو كان يثبت أو يوازن حملاً ثقيلاً على الظهر .

تبدأ الحركة عندما يدفع المؤدى كعب القدم التى فى الأمام ببطء شديد نحو الأرض ، يجب أن يدفع الكعب نحو الأرض كما لو كان يتغلب على مقاومة قوية .

فى نفس اللحظة بالضبط تنزلق الساق التى فى الخلف ببطء للخلف حوالى أربعة بوصات ، وحين يلمس الكعب الأيمن الأرض يسقط المؤدى الجسم بأكمله إلى الخلف فى وضع البداية ، وذلك عن طريق جعل الساق اليسرى تتقدم ، وبأن يميل وزن الجسم للأمام على أصابع القدم اليسرى .

بعد ذلك تتكرر الوحدة بدفع الكعب الأيسر نحو الأرض بينما يتم تحريك الساق اليمنى للخلف فى فراغ المكان ، لكن الإيهام الذى تم خلقه قد وقع ، وهو أن التقدم للأمام بطىء وصعب .

تنويع ٢ : مشية الجنب

هذه المشية لها وحدتان وتخلق الإيهام بأن المؤدى يجذب حبلاً خلفه والذى يكون متصلاً بشىء ثقيل .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى نفس وضع البداية الذى لمشية الحمل الثقيل لكن لا يكاد يكون هناك وزن للجسم على القدم اليسرى ، وكل وزن الجسم تقريبًا يكون على القدم التى فى الأمام (اليمنى) .

ويكون كعب القدم اليمنى بعيدًا عن الأرض ، لكن ليس عاليًا بالقدر الذى كانت به فى مشية الحمل الثقيل .

تكون اليدان ممتدتين بعيدًا خلف الكتف اليسرى بقدر ما يمكن ، كما لو كانتا تمسكان بنهاية الحبل المتصل بشىء ثقيل ، وتنفرج اليدان حوالى سته بوصات ، والقبضتان مضمومتان كما لو كانتا تقبضان على الحبل .

تبدأ الحركة حين يجذب المؤدى اليدين لأعلى ببطء متجاوزًا الكتف اليسرى بقدر كبير من المقاومة الظاهرة .

وفى نفس اللحظة بالضبط تُجر القدم اليسرى إلى أمام القدم التى فى الأمام بحيث تصل إلى زاوية تسعين درجة من القدم التى فى الأمام ، وقد ظلت الساق اليسرى على الأرض بدرجة طفيفة وهى تجر للأمام ، ويُحتفظ بالساق اليسرى متصلبة مع الركبة موصدة .

ولم تكن الساق التى فى الأمام (اليمنى) قد تحركت على الإطلاق ، وليس مهمًا ما إذا كان كعب القدم اليمنى على الأرض أو مرفوع ، يمكن للمؤدى أن يستخدم ما يمنحه راحة ، هذا يكمل الوحدة الأولى .

تتكون الوحدة الثانية من تحول المؤدى إلى وضع البداية الأصلى ، وذلك بأن يسمح فى نفس الوقت للساق اليسرى أن تسقط إلى الخلف بلا وزن عليها ، جاعلاً الركبة الأمامية تنثنى إلى الأمام ، وأن يعيد القبض على الحبل من الخلف كما لو أنه يصل إلى قبضة جديدة من أجل جذبة أخرى .

الإيهام الذى خُلق بهذا الشكل هو أن حملاً ثقيلاً قد جُذب للأمام مسافة قصيرة بمجهود كبير ، بالضبط كما فى مشية الحمل الثقيل ، لا يتحرك المؤدى أبدًا – حرفيًا – للأمام ، إنه فى نفس المكان دائمًا ، والساق اليسرى هى التى تُجر دائمًا .

تنويع ٣ : مشية الاندفاع بقوة

هذا التنويع مطابق تمامًا لمشية الجذب فيما عدا أن المؤدى لا يبقى فى مكانه بل يتحرك بدلاً من ذلك إلى الأمام فى مسافة مع استخدام الاندفاع بقوة .

يبدأ المؤدى فى نفس وضع البداية مثل مشية الجذب ، والوحدة الأولى هى أيضًا نفسها مثل مشية الجذب ، الوحدة الثانية مختلفة .

فى نهاية الوحدة الأولى لا يُبقى المؤدى على القدم التى فى الأمام ثابتة ولا يتحول ثانية إلى وضع البداية الأصلى ، بدلاً من ذلك فى الوحدة الثانية بينماتصل القدم اليسرى إلى القدم التى فى الأمام (اليمنى) بزاوية تسعين درجة ، يوضع كل وزن الجسم على القدم التى فى الخلف (اليسرى) .

تمتد القدم التى فى الأمام (اليمنى) للأمام حوالى ثلاثة أقدام (مع الركبة ما زالت منثنية) وموضوعة على الأرض .

بمجرد أن تهبط القدم اليمنى على الأرض يوزع كل وزن الجسم بالتساوى بين القدمين اليمنى واليسرى لمدة ثانية ، ثم يتحول كل الوزن إلى القدم التى فى الأمام (اليمنى) بينما تُجر القدم اليسرى للأمام لتبدأ وحدة أولى أخرى .

يجب أن تُعيد اليدان إمساك الحبل مباشرة بعد أن تهبط القدم اليمنى على الأرض ، وتتكرر الوحدتان اللتان تكونان هذه المشية مرات كثيرة حسب الرغبة أو كما تسمح المسافة ، على أية حال دائمًا ما تكون قدم واحدة فى الأمام والأخرى هى التى يتم جرها ، بصرف النظر عن عدد مرات تكرار المشية .

ملخص

مشـية المايـم مصطلح عـام يضـم كل أنواع التقنيات ، والتى إما تحرك المؤدى أو تعطى الانطباع بتحرك المؤدى للأمام أو للخلف خلال الفراغ .

فى هذا الفصل يُشير مصطلح مشية المايم إلى كل التقنيات التى تجعل المؤدى يظهر أنه يمشى ، أو يجرى ، أو ينزلق ، أو يركض ، أو يقفز ، أو يتزلج ، أو ينساب فى مشيته .

هناك ثلاث سرعات تؤدى بها مشيات المايم : السرعة العادية ، والسرعة بالحركة السريعة ، والسرعة بالحركة البطيئة .

بعض مشيات المايم تنقل المؤدى للأمام أو للخلف خلال المساحة ، وتسمى تلك مشيات المايم المتحركة ، وتؤدى مشيات مايم أخرى فى مكان (المؤدى) ، وهذه تسمى مشيات المايم فى المكان .

كثير من مشيات المايم يؤديها المؤدى بينما ينتقل عشوائيًا فى أرجاء المسرح ، أو يهرول ، أو يجرى ، أو يركض عشوائيًا فى مكانه ، وتتكون مشيات مايم أخرى من وحدات محددة تتطلب حركات مضادة معقدة أو تقنيات دقيقة أخرى .

هناك العديد من مشيات المايم المختلفة ، بعضها تقليدى وكثير منها يقوم مؤدون فرديون بتطويرها ، وقد قُدِّم فى هذا الفصل تسع عشرة من مشيات المايم هذه :

مشية المايم التقليدية	المشية للأمام
الجرى الأوربى بالحركة السريعة	المتزلج على الجليد
الجرى الأمريكى بالحركة السريعة	المشية للخلف

الجرى فى المكان بالحركة البطيئة	مشية الدمية المتحركة
الجرى المتحرك بالحركة البطيئة	ركض الحصان
الانزلاق الجانبى للسير الناقل	مشية البطة
الانسياب الجانبى للدمية الآلية	مشية الحمل الثقيل
الانسياب الجانبى الشرقى	مشية الجذب
قفزة الجنى	مشية الاندفاع بقوة
قفزة الضفدع	

يجب تذكير مؤدى المايم أن إحدى مشيات المايم الأكثر تأثيراً والمتاحة للمؤدى هى المشية الطبيعية المستخدمة فى الحياة اليومية .

خاتمة

Conclusion

سواء كان المايم حرْفيًا أو تجريديًا فى نوعه ، وسواء كان ينتمى للمدرسة الفرنسية ، أو الإيطالية ، أو الشرقية ، فالمايم شيء خاص للغاية .

أحد سمات المايم التى تجعله متفردًا هو قدرته على جمع المتضادات ، ولفن المايم طريقة لجمع الطاقات المتعارضة .

إن المايم بسيط ومع ذلك فالمايم معقد ، المايم قصة ومع ذلك فهو ليس بقصة ، المايم يتضمن طاقة فردية لكنه يتضمن أيضًا طاقة جماعية قوية ، المايم لا هو رقص ولا هو تمثيل ، إنه يحتل مكانًا ما بينهما ، المايم تكنيك لكنه أيضًا قل ومشاعر ، المايم تجسيد بصرى خارجى لكنه أيضًا روح داخلية ، والأكثر أهمية أن المايم صامت لكن صمته موسيقا جميلة .

الكثيرون من فنانى المايم يدخلون ببراعة حيلاً تقنية فى عروضهم ، لكن أكثر السمات براعة التى يقدمها المايم لمؤديه ولجمهوره هى مسرح مذهل يتسم ببساطة كاملة ، فى المايم ، وفى المايم فحسب يمكن لمؤدٍ فردى أن يقف أمام الجمهور بلا ملابس خاصة ، وبلا ماكياج ، وبلا خشبة مسرح ، أو منظر أو « إكسسوارات » ، أو إضاءة خاصة ، أو أثاث ، وأيضًا بلا نص ، وبلا حوار ، ومع ذلك يخلق مسرحيات مفهومة ومؤثرة بالعديد من الأساليب ولا يحتاج الأمر سوى دقائق .

قد تقود بساطة المايم المسرحية والتقنية المرء إلى أن يظن أن مؤدى المايم يكون مقيدًا فى الشكل الفنى ، حالة كهذه تكون نادرة ، لكن المايم ببساطته نفسها يحرر الفنان لكى يخلق أسلوبًا شخصيًا ويشجع الفنان على أن يستشكف بشكل إبداعى مشاعره وأفكاره الخاصة بطرق شخصية متفردة ، القيود المنهجية الوحيدة على فنان المايم هى أنه عادة لا يستخدم كلمات ليحكى القصة ، وأنه لا يجب أن يكون مملاً فى مشاهدته .

لقد بدأت الجماهير الآن تقدر تمامًا ثراء المايم بدون رؤية فنانين مثل مارسو ، ومونتونارو ، وكيبنس ، وشيبارد ، وشابلن ، وسكيلتون ، ربما كان العالم ما زال ينتظر أن تلمسه تلك الهبة الغالية الصامتة ، واليوم هناك مؤدون للمايم ، وفرق للمايم ،

وفصول لتدريس المايم ، ومناهج للمايم ، وورش للمايم ، ومدرسون للمايم فى أرجاء هذه البلاد ، وفى العالم كله .

لقد جعل الكثيرون من المؤدين الشباب – بعد أن بدأوا وتمرنوا على الأساسيات – من فن المايم فنهم هم ، لقد خلقوا أساليبهم وتقنياتهم الخاصة ، واستشكفوا أفكارهم ، وتراثهم ، وحضاراتهم ، وتخيلاتهم الخاصة بهم ، وساعدوا فى جعل هذه الفترة أكثر الفترات ثراءً على مستوى العالم بالنسبة للمايم فى تاريخه كله .

إن الصمت الفنى يلمس القلوب ، والأرواح ، والمشاعر ، والدخائل البشرية المضحكة ، إنه يعطى الجمهور وقتًا لكى يضحك ، ويفكر ، ويبكى ، ويمد المؤدين بوسيلة لتدريب أرواحهم ، الصمت الفنى هو الموسيقا التى نجدها فى السكينة .

مؤدى المايم هو الرسام ، والفرشاة ، والكانفاه ، والدهان ، مؤدى المايم هو المغنى ، والموسيقا ، والأغنية ، و الصوت ، إنه الكاتب ، والورق ، والحبر .

هناك أشكال عديدة جميلة للتعبير الإبداعى عن الذات ، وليس المايم سوى إحداها ، لكن المايم هو الشكل الوحيد الذى يتكلم فى أبعاد ثلاثة ، وبتدفق ، وبصوتٍ عالٍ بمثل هذه البساطة ، ليس هناك شىء آخر يماثل تعبيرية الصمت .

ملاحق

Appendixes

ملحق ١

عناوين القطع الكوميدية الفردية

رياضـــات :

لاعب الجولف
محترف التنس
لاعب البولنج
لاعب البيسبول
الراكض
رامى القرص
الماراثون (ســبـاق المســافــات الطويلة)
لاعب تنس الطاولة
محترف كرة السلة
أخصائى الرياضة الجمنازية
السائر على الحبل
الدراجة بعجلة واحدة

الچوكى
السباق
لاعب " الپاتيناج "
المتزلج
القافز فى السماء (١)
التريض
لعبة كرة القدم
حجرة الأدراج المقفلة (٢)
مباراة التنس
بطل كرة القدم
الحكم
عامل الإنقاذ(٣)

وظائف :

الجرَّاح
مصفف الشعر
ميكانيكى السيارات

طبيب الأسنان
الأستاذ
الساقية

المحصل
سائق الأتوبيس
موظف المكتبة
رجل الشرطة
السكرتير (ة)
مصمم الملابس
رئيس الطباخين
مدير الجنازات (٤)
البائع المتجول (٥)
النقاش
اللص
المصور الفوتوغرافى
الطبيب
السبَّاك

المدلك
رجل الإطفاء
المخرج
الخادمة
الممرضة
الطيار
لص المحلات
رجل البريد
رائد الفضاء
طبيب الأطفال
عامل الإنقاذ
عامل الصيانة
عازف البيانو
عامل القمامة

أحــداث :

موعد غرامى
الصباح التالى (٧)
حفل العشاء
الزفاف
السباق
الحفل المفاجأة
طرد المفاجأة
الوافد الجديد
الحدث الكبير

خدعة أو هدية (٦)
شهر العسل
الرحلة
الفكرة البراقة
" ڤالنتاين " عيد الحب
الزيارة
اجتماع الشمل
ليلة الكريسماس والأيائل فى حالة إضراب ! (٨)
درس الكيمياء

الفرار من بيت الزوجية
الهروب الكبير
" لارى " آلة جـز العـشب يذهب إلى مـحل الإصلاح

حكايات خرافية وفانتازيا :

يوم مع " مس موفت "
" سنو هوايت " تستدعى جليسة أطفال
" بينوكيو" يذهب إلى الچمنازيوم
"چاك " و " چيل" يركبـان نظام الصرف
تلميذ جنية الأسنان
" سوبر مان " فى أول يوم للوظيفة
ورشة سانتا
أصغر ملاك
التحرى عن " دنيس" المؤذى
اللص يقابل سانت بيتر
يوم فى كلية الساحرات
يوم مع تمثال الحرية
" رابونزل " تنهب إلى مؤسسة تجارية
" موبى ديك " يقابل شارلى تونا
موسى يتلقى الوصايا العشر
سندريلا تذهب إلى محل الأحذية
" ويليام تل " وبائع التفاح
د . چيكل ومستر هـايد فى موعد غرامى مزدوج
لاعب الكرة المنظم
أرنب عيد الفصح يذهب للسوبر ماركت
" همتى دمتى " والنحلة الكبيرة
" هيلدا " الجدة الخرافية

أشياء غير حية :

آلة الكوكاكولا
" هارڤى " الحصالة
" ثيودور " عداد المرور
آلة الغسيل (الغسالة)
مصيدة الذباب من كوكب الزهرة
أصغر آلة كمان
البالون وأنا
صندوق القمامة الجائع
" هارى " آلة جز العشب
المكنسة العدوانية
" القولس واجن " التى لم تتمكن
آلة السجائر

آلة الثلج
الخرطوم
كرة البيسبول
المصعد
" الكمبيوتر " المستقل
آلة الاستنساخ

أماكن ومواقع :

محل آلات الغسيل
فى الحديقة
فى حديقة الحيوان
رحلة خلوية
المنزل الجديد
فصل الحضانة
فى السيرك
المطعم
فصل الطبخ
مدرسة طاعة الكلاب
على الشاطئ
الاستعراض
متعة التسوق
فى مكان غسل السيارة
حفل العشاء
موقف الأوتوبيس
حفل موسيقى
فى المتحف
محل اللعب
ورشة سانتا
البار
عرض أزياء
فصل الباليه
حجرة السيدات
حديقة الألعاب
نظام التجميع (٩)

هــوايات ونشاطات :

لعبة التصويب بالسهم
فنان الرسم بالإبرة (١٠)
(سجادة) لاعب الرجبى
منافسة نفخ اللادن
المقيم فى معسكر
المثال
متعة التسوق
قائدة فريق الجوالة
شاى لاثنين
محل الحيوانات الأليفة

وجبة خفيفة
حظ الصياد
حرب الوسادة
جليسة الأطفال
ألبوم صور العائلة
رحلة خلوية
البستانى
لعبة الصورة المقطعة
عشاء عيد الشكر
الخياطة

شخصيات :

الدمية المتحركة
الجد
المتشرد
الرجل العجوز
الساحر
بالع السيف
مساعد الساحر
الأخ (أو الأخت)
الأم الجديدة
راعى البقر
كائن من المريخ
المراهق
المانيكان
الخجل من الرقص
اللص
الأضحوكة
الذبابة
الجنى القزم
" الجوفر " (١١)
قائد الاستعراض (١٢)
الطفل الرضيع
العروس
المهرج
الأرستقراطى

تجميعات لفئات وعناوين وصفية :

الجندى الدمية والباليرينا العروسة
طفل جوليا والصرصار
محل اللعب فى الليل
أول يوم فى مدرسة طاعة الكلاب
رجل البريد والكلب
دكتور النبات يجرى مكالمة منزلية
بائع الملابس الداخلية من الباب للباب
دكتور العلاج بالإبر القصير النظر

الرحلة الخلوية ورحلة النمل الميدانية

المدرس البديل

المتحف واللص

الجراح الجديد

المصور الفوتوغرافى الرضيع

يوم الطبيب فى حقل الجولف

جمنازيوم لمواطن مسن

الملاكم وحرب الطعام

القافز فى السماء يقابل الرب

ملحق ٢

عناوين القطع الكوميدية الثنائية والثلاثية

غاسلو النوافذ
ناقلو الأثاث
بناة المنازل
النجارون
النقاشون
السباق
جامعو القمامة
الفنانون
الساقية
نظام التجميع
العملية

حديقة الحيوان بعد انتهاء العمل
لاعب " البيانولا" (١٣)
محل اللعب
السطو الكبير
منظم نوافذ العرض (القتارين)
رجال الإطفاء
التسليم
السوبر ماركت
المسافر بالتطفل (١٤)
إطار السيارة المفرغ الهواء
الفنان والمثال

ملحق ٣

قطع متركزة حول شخصيات

في الحديقة
الصعلوك
عداء المسافات الطويلة

أحلام الشباب
أزهار الربيع من أجلها
العجوز والكلب
مهرج آخر الليل
هل يمكن أن ألعب ؟
النجمة (خادمة فى الواقع)
المرأة العمياء والطائر

رجل إصلاح الدمى
رجل أو امرأة التنظيف
عشاء مع أصدقاء (حيوانات أليفة ، أشخاص خياليين)
حفل عيد الميلاد (لكلب ، للمرء نفسه)
شقة فى الزقاق
الأمس واليوم وغداً
الزيارة
البحث عن صديق
البنت الصغيرة والفتوة
أصغر ملاك

ملحق ٤

موضوعات للمايم التجريدى

موضوعات أدبية :

الرباعيات
العهد القديم
العهد الجديد
أغانى الأوزة الأم
أعمال الأخوين جريم
موبى ديك
الخطاب القرمزى
أعمال إدجار آلان بو
أعمال تنيسى ويليامز
أعمال آرثر ميللر
مجلات شارلى براون المرسومة
العفريت الصغير
أعمال ناثانيل هاوثورن
أعمال شارلز ديكنز

أعمال شكسبير (هاملت ، عطيل ، الملك لير ، روميو وجوليت ، العاصفة ، ماكبث ، كما تهواه)

أعمال برتولد بريخت
أعمال أنطون تشيكوف
أعمال هنريك إبسن
أعمال روسو

موضوعات متفرقة :

الحرب الأهلية الأمريكية
تاريخ الولايات المتحدة
تطور الإنسان
الثورة الأمريكية
تاريخ العبودية
مستكشفون
تطور دين معين
اليونانزو روما
تطور البشرية
تحول الإنسان لآلة
الإنسان ضد العناصر
إنجلترا الفيكتورية
الثورة الفرنسية
بيكاسو
عصر النهضة

ملحق ٥

مايم ١ : عينة لخطة منهج دراسى

توصيف المنهج :

دراسة لفن المايم بما فى ذلك التقنيات الجسدية مثل الإيماءات ، والإيهامات ، والمشيات ، يتضمن المنهج أيضًا العمل على تدريبات التلقائية ، وتدريبات العروض ، وتدريبات الحساسية ، وتدريبات جماعية ، سيؤدى الطالب عدة قطع مايم فى تنوع من البنيات .

أهداف المنهج :

١ - مساعدة الطالب فى اكتساب فهم عملى لتقنيات المايم الجسدية الأساسية ، مثل المشيات ، والإيهامات ، والإيماءات .

٢ - مساعدة الطالب فى اكتساب فهم عملى للأسلوبين الرئيسين للمايم ، الحرفى والتجريدى .

٣ - مساعدة الطالب فى اكتساب فهم عملى للبنيات الأساسية لعرض المايم : الصولو ، والدويتو ، والتريو ، والمجموعة .

٤ - توفير فرصة للمجموعة لفهم وبناء عملية خلق فريق جماعى فنى من خلال استخدام تدريبات المجموعة المتجانسة .

٥ - توفير الفرصة للطالب لاكتساب وعى ذاتى أكبر كفنان وكشخص من خلال تدريبات الحساسية .

٦ - توفير الفرصة للطالب لأن يعد ويؤدى مشاريع بأساليب وتركيبات مختلفة .

٧ - توفير الفرصة للطالب لأن يتلقى نقدًا استرجاعيًا بناءً عن مشاريع العرض من خلال ملاحظات الموجه النقدية .

تصميم المنهج :

١ - تمارين تسخين : تبدأ الفصول بسلسلة من تمارين التسخين بغرض إعداد الجسم للحركة الجسدية .

٢ - تقنيات المايم : يتم تغطية تقنيات مايم محددة ، مثل الحوائط والحبال والمشيات والاتكاءات ، والتسلق ، والحركة المضادة .

٣ - تمارين جماعية : هذه التمارين تساعد الطالب على أن يجرب ، ويخلق جماعات فنية متجانسة ،

٤ - تمارين الحساسية : هذه التمارين تساعد الطالب على أن ينمى وعى / ذاتى فنى وشخصى .

٥ - تمارين التلقائية : هذه التمارين تساعد الطالب على أن ينمى تلقائية فنية أكبر .

٦ - العروض : مشاريع العروض ستعهد للطلبة على فترات ، سيكون هناك خمس مشاريع رئيسية : واجب المجموعة الحرفية ، وواجب المجموعة التجريدية ، وصولو فردى حرفى ، وديوتو أو ثلاثى تجريدى ، وصولو ثلاث دقائق حرفى أو تجريدى .

الدرجات :

الطالب الذى يكمل بنجاح تمارين كل مشاريع العروض الخمسة (والتى يمكن تكرارها حتى تصل إلى مستوى الامتياز المطلوب) والذى لم يتغيب عن الفصل بشكل متكرر سيحصل على درجة "ب" فى المادة ، الطلبة الذين يرغبون فى الحصول على درجة " أ " يجب أن يكملوا بنجاح مشروعاً إضافياً من اختيارهم .

ملحق ٦

مايم ٢ : عينة لخطة منهج دراسى

توصيف المنهج :

دراسة لأساليب مايم متنوعة وتركيبات قطع المايم من خلال تمارين العروض ، وتقنيات متقدمة ، ومحاضرات ، وتمارين جماعية .

أهداف المنهج :

١ – إعطاء فرصة للطالب لتحسين وإتقان تقنيته الجسدية للمايم .

٢ – إعطاء فرصة للطالب ليجرب بنيات المايم الصعبة والمتقدمة ، مثل الصولو من ثلاث دقائق القطعة البيئية ، والثلاثى (تريو) الكوميدى .

٣ – إعصاء فرصة للطالب لينمى فهمًا وتمكنًا من المدارس الفرنسية والإيطالية والشرقية للمايم .

٤ – إعطاء فرصة للطالب ليتدرب على الخيال من خلال استخدام الارتجال ، والدورات التلقائية ، والعرض .

٥ – إعطاء فرصة للطالب لينمى مهارات من خلال مشاريع العروض وتقييم الموجه .

٦ – إعطاء فرصة للطالب لينمى مهارات إخراج المايم من خلال إخراج مشاريع .

متطلبات المنهج :

صولو كوميدى من دقيقة ونصف (لا موسيقا) .

رباعى تجريدى من ثلاث دقائق (تستخدم الموسيقا ، كل واحد يعطى نفس الموضوع) .

صولو كوميدى ثلاث دقائق (الموسيقا اختيارية) .

ثلاثى كوميدى – المدرسة الإيطالية (موسيقا)

ثنائى – مشهد ليلة / شرقية (تستخدم الطبلة) .

صولو ، أو دويتو ، أو تريو (استخدام قطعة إكسسوار أو ملابس ، الموسيقا اختيارية)

صولو جاد متركز حول شخصية .

مشروع بيئى .

مشروع مايم الشارع .

صولو من أربع / إلى خمس / دقائق (الموسيقا اختيارية)

مشروع إخراج : يجب أن يقوم الطالب بإخراج مشروع لا يقوم فيه بالأداء .

ملحق ٧

مايم ٣ : عينة لفصل ٥٠ دقيقة

١ - من خمس لست دقائق تمارين تسخين (مد الجسم ، ورفع أصابع القدمين ، وقفزات ، ودوائر مغلقة ، وفرد العضلات ، وثنى ، وتمارين أخرى) .

٢ - من عشرين إلى ثلاثين دقيقة مراجعة التقنيات القديمة وتعليم تقنيات جديدة (يجب على الأقل تعليم إيماءة جديدة واحدة ، وإيهام واحد جديد ، ومشية جديدة) .

٣ - من خمس إلى ثمان دقائق تمارين تلقائية (حيوانات مجموعة ، آلات ، مفاهيم ، وغيرها) .

٤ - من خمس إلى ثمان دقائق تدريبات عرض .

٥ - من خمس إلى ثمان دقائق تمارين حساسية .

٦ - من خمس إلى ثمان دقائق تمارين جماعية (بشكل عام يكون مفيداً أن تنهى الفصول بتمارين جماعية لأنها تساعد على توحيد الفصل فى ختام العمل) .

الفصول الأطول :

يمكن استخدام نفس التركيبة أو البنية فى فصول أطول بتعليم تقنيات أكثر ، وبتكريس وقت أكثر فى التمارين المتنوعة الأخرى ، وذلك يعتمد على طبيعة واحتياجات الفصل .

ملحق ٨

عروض الفصل

يمكن للفصل الذى يقدم مشاريع عروض أساسية أن يصمم بشكل مختلف عن فصل التقنيات العادية ، من المحتمل أن الأمر سيحتاج إلى فترة الفصل بأكملها لعرض ونقد كل المشاريع .

تمارين التسخين :

قد يكون محتملاً أن تقوم بتسخين قصير لو كانت فترة الفصل طويلة بما يكفى ، لكن فى معظم الحالات ربما يريد الموجه أن يلغى التسخين فى أيام العروض .

زمن البروفة :

من المحتمل أن المشاريع قد تم التدريب عليها خارج الفصل ، لكنها قد تكون فكرة جيدة أن تستخدم من خمس إلى خمس عشرة دقيقة من وقت الفصل لعمل بروفة للطلبة ، هذا سيعطى المؤدين فرصة للاسترخاء ، ولمِّ شتات أنفسهم ، ومناقشة تفاصيل آخر لحظة ، ولمراجعة القطعة مرة أو مرتين .

العرض :

بشكل عام هناك طريقتان مختلفتان لتقديم القطع : الطريقة الأولى هى أن تعرض كل قطعة ، وتتبع الملاحظات النقدية كل قطعة فى الحال ، وميزة هذه الطريقة هى أن القطعة تكون حية فى ذهن الموجه ، وبهذا سيكون النقد على الأرجح محدداً ومفصلاً .

ولهذه الطريقة نقائص بسبب الوقت الذى ينفق فى النقد ، فلن يكون كل الطلبة قادرين على العرض ، والطلبة الذين يعرضون متأخراً فى الفترة قد يصبحون أكثر عصبية من الانتظار وبسبب ردود فعلهم تجاه النقد الموجه للطلبة الآخرين .

الطريقة الثانية : هى عرض كل القطع قبل أن يتم نقد أى منها ، وميزات هذه الطريقة هى أن كل الطلبة يعرضون تحت ظروف مماثلة – دون مساعدة ودون عائق من

سماع النقد الموجه للمؤدين الآخرين - ولن يكون هناك طالب مضطر للانتظار لوقت طويل لا ينتهى قبل أن يعرض ، وكذلك فهذه الطريقة تؤكد أن كل الطلبة يعرضون فى نفس الفترة ، ولو انتهى الوقت ، فسيكون النقد هو الذى سيتبقى وسيؤجل حتى لقاء الفصل التالى ، وليس العروض .

وهناك نقائص فى هذه الطريقة : لو انتهى وقت الفصل فمن الصعب تأجيل النقد إلى الفصل التالى والذى قد يكون بعيداً بعدة أيام فى بعض الحالات ، وتكون الطريقة مؤثرة فقط لو كان للموجه إما ذاكرة ممتازة للتفاصيل ، أو نظام فعال فى أخذ ملاحظات خلال العروض بحيث يكون النقد مفصلاً بشكل مساو .

الملاحظات النقدية :

بعض الموجهين يفضلون إعطاء النقد بأنفسهم ، وأحيانًا ما تجعل قيود الوقت هذا ضروريًا ، ويجد موجهون آخرون أنه مثمر للطلبة أن يعطوا تغذية استرجاعية (النقد الذى يلى العرض) كل منهم للآخر كجزء من النقد .

هناك عدة طرق لإدخال تغذية الطالب الاسترجاعية ضمن الملاحظات النقدية :

أولاً : يمكن أن ينتظر الموجه حتى ينهى كل ملاحظاته النقدية ثم يطلب تعليقات إضافية من الطلبة فى نهاية فترة الفصل .

ثانيًا : يمكن للموجه أن يطلب تعليقات الطلبة فيما يتعلق بكل قطعة بعد أن يوجه نقده لكل قطعة .

ثالثًا : يمكن أن يطلب الموجه تعليقات الطلبة أولاً ، قبل أن ينقد القطعة .

ولقد وجدت أن الطريقة الأولى هى الأكثر نجاحًا خصوصًا حين يكون زمن الفصل مشكلة ، رغم أنه من المحتمل أن تتأثر تعليقات الطلبة بآراء الموجه وبالتالى لن تكون تلقائية أصلية كما قد تكون لو أنها سبقت تعليقات الموجه .

إن تضمين تعليقات الطلبة ينجح أفضل حين يكون الفصل صغيرًا جدًا ، وجو الفصل ليس رسميًا ، والوقت ليس مشكلة ، وبالطبع يجب أن يجد كل موجه طريقة يحس أنها مريحة تبعًا للموقف ولأسلوب تدريسه .

التدريبات الجماعية :

لو سمح الوقت فستكون غالبًا فكرة جيدة أن تُنهى فصل العرض بتدريب جماعى ، سيساعد هذا فى إضفاء وحدة للمجموعة بعد تجربة فردية مكثفة تقدم عرض .

بعد العرض سيشعر الطالب غالبًا بهبوط انفعالى أو ربما خوف من رفض المجموعة حتى لو كان العرض ناجحًا ، سيساعد تمرين جماعى منتقى جيداً على تخفيف أو محو توتر أو عدم ثقة كهذه .

ويمكن أن يكون تمرين استرخاء مفيداً أيضًا ، وسيساعد الاستخدام الدورى للتمارين الجماعية فى الفصول الأخرى الطلبة فى أن يقبلوا ، ويثقوا ، ويحترموا الجمهور ، وتساعد التمارين الجماعية أيضًا فى إكساب الفصل الحساسية بشأن أهمية نقد كل منهم للآخرين ، ليس بأمانة فحسب بل بحساسية تجاه مشاعر زملائهم الفنانين أيضًا .

إرشادات التوقيت :

يمكن أن يقدم فصل مدته ساعة واحدة من عشر إلى خمس عشرة قطعة فردية (صولوهات) مدتها دقيقة ونصف ونقدها ، وست قطع لمجموعات كبيرة ونقدها ، أو ثمانية قطع ثنائية (دويتو) وثلاثية (تريو) مماثلة الطول ونقدها .

ملحق ٩

ماذا يتضمن النقد الأساسى للمايم ؟

الهدف :

هل تحقق هدف القطعة ؟

حرفى :

هل تم حكى القصة بطريقة مثيرة بصرياً ؟

هل كانت القطعة مثيرة بصرياً فى مشاهدتها ؟

هل تأثر الجمهور بطريقة ما ؟

تجريدى :

هل تُرك الجمهور بإحساس مع القطعة ؟

هل تُرك الجمهور بفهم للرسالة أو وجهة النظر التى قدِّمت ؟

هل كانت القطعة مثيرة بصرياً فى مشاهدتها ؟

هل تأثر الجمهور بطريقة ما ؟

كوميدى :

هل كانت القطعة مضحكة ؟

جاد :

هل كانت القطعة مؤثرة ؟

الخيـال :

هل كانت القطعة تقدم بشكل تخيلى ؟

هل كانت كل من الصور / المفاهيم والانتقالات بين الصور تخيلية ؟

اللحظات الانتقالية :

هل كانت اللحظات الانتقالية تخيلية ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام الحركة ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام الوقت ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام المساحة ؟

هل تولى المؤدون الفرديون مسئولية الاقتصاد والخيال فى انتقالاتهم الفردية ؟

هلى اعتنت المجموعة ككل مع الاقتصاد الجماعى والخيال فى الانتقالات الجماعية ؟

الصور / المفاهيم :

هل كانت الصور / المفاهيم تخيلية ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام الحركة ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام الزمن ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام المساحة ؟

هل تولى المؤدى الفرد مسئولية الاقتصاد والخيال فى الصور / المفاهيم الفردية ؟

هل اعتنت المجموعة ككل بالتعامل مع الاقتصاد والخيال الجماعى فى الصور / المفاهيم الجماعية ؟

الحضور المسرحى :

هل سيطر المؤدى الصولو على المسرح ؟ وفى العروض الجماعية هل كان المؤدون قادرين على السيطرة على المسرح كوحدة عند الضرورة ؟

فى العروض الجماعية ، هل كان المؤدون قادرين على أخذ وتسليم الحضور المسرحى الفردى عند الضرورة ؟

البؤرة :

هل كانت بؤرة القطعة واضحة ، محددة جيداً ، وسهل على الجمهور أن يتتبعها ؟

هل كانت المجموعة قادرة على أن تأخذ ، وتعطى وتشارك البؤرة كمجموعة وكأفراد عند الضرورة ؟

التحكم / أو السيطرة :

هل بدا المؤدى أو بدت المجموعة أنها تمتلك تحكمًا أو سيطرة جسدية فى القطعة ؟

مساحة خشبة المسرح :

هل كانت مساحة خشبة المسرح مستخدمة جيداً ؟

الطاقــة :

هل بدا أن العرض يتسم بالحيوية والجدة والتألق ؟

المجموعة المتجانسة :

هل بدا أن المجموعة تعمل معًا بشكل جيد من الناحية الفنية ؟

البنية :

هل كانت القطعة مبنية جيداً باستخدام المقاطع والوحدات والأقسام أو بطرق أخرى ؟ هل كان للقطعة بداية ، وتدفق ، وخاتمة ؟

الترقيم / أو / التقطيع :

هل كانت المقاطع ، والوحدات ، والأقسام محددة (مؤكدة) جيداً ؟

التنوع الإيقاعى :

هل كان للقطعة تنوعًا إيقاعيًا : سرعات وتبطيئات ، حركات متقطعة ومنسابة ، وغيرها ؟

لحظات الصمت :

هل قام المؤدى أو المؤدون ببدء وإنهاء القطعة بلحظة تأكيد صامتة ليسمحوا للجمهور والمؤدين للدخول فى القطعة والخروج منها ؟

ملحق ١٠

نظام لتدوين النقد

يمكن أن يكون نظام التدوين التالى مساعداً للموجهين الذين يراقبون / يشاهدون العروض ، ويكون مفيداً فى الغالب أن تستخدم ورقة كاملة لكل قطعة عرض ، بصرف النظر عن عدد المشتركين فى أداء القطعة ، سيلغى هذا " لخبطة " الأوراق خلال العروض .

يمكن تقسيم الورقة عمودياً إلى نصفين بوضع خط فى أسفل الصفحة ، ويكون الجانب الأيمن من الورقة للتعليقات الإيجابية والأيسر للتعليقات السلبية ، ويمكن فى النهاية أن يكتب الموجه التعليقات بسرعة دون النظر باستمرار فى الورقة ، ويكون هذا هامًا بشكل خاص خلال عروض المايم حيث إن إقل لمحة - بعيداً عن القطعة - تؤكد أن هناك شيئًا قد فاته .

قد يساعد نظام التدوين التالى :

ق = لحظات انتقالية

ص = صور / مفاهيم

ح . م = حضور مسرحى

ح .م . ف = حضور مسرحى فردى

ح . م . ج = حضور مسرحى جماعى

م = مساحة

ت . إ = تنوع إيقاعى

ب = بؤرة

ط= طاقة

م.م = مجموعة متجانسة

خ = خيال

ت = تحكم

ب = بناء أو بنية

تق = تقطيع

ملحق ١١

المجموعة المتجانسة : بعض التعريفات

المجموعة المتجانسة هى مجموعة من الأشخاص تأتى معًا من أجل غرض مشترك وتمر بتجربة الشعور بالتكامل والرابطة المنبعثة من التجربة المشتركة .

فى المسرح يكون هذا الغرض المشترك فنيًا فى طبيعته ، ويتضمن عادة التزامًا عاطفيًا بالمشروع الفنى وللفنانين الزملاء المشتركين فيه .

وهناك تدريبات تساعد على بناء وإثراء الإنسامبل الفنى ، ويمكن أن تنقسم إلى عدة فئات :

تدريبات جماعية :

وهى تدريبات تساعد فى بناء مجموعة تتسم بالجماعية والثقة والتقبل .

تدريبات تلقائية :

وهى تدريبات تساعد المؤدى فى بناء تلقائية فنية (وتساعد فى بناء المجموعة المتجانسة) .

تدريبات وعى / ذاتى :

تدريبات تساعد المؤدى فى تنمية فهم أكبر لنفسه كشخص وكفنان (وتساعد فى بناء المجموعة المتجانسة) .

تدريبات استرخاء :

تدريبات تساعد المؤدى فى تنمية استرخاء داخلى وخارجى (وتساعد فى بناء المجموعة المتجانسة) .

تمرينات اكتساب الثقة :

تدريبات تساعد المؤدى فى تنمية الثقة فى نفسه والثقة فى المجموعة (وتساعد فى بناء المجموعة المتجانسة) .

تدريبات العرض :

تدريبات تساعد المؤدى فى تنمية الثقة بالذات وطاقة العرض (وتساعد فى بناء المجموعة المتجانسة) .

ملحق ١٢

مشيات ، وإيماءات ، إيهامات المايم

المشيات :

مشية المايم التقليدية
المشية للأمام
المشية للخلف
المتزلج على الثلج
الانسياب الجانبى لحزام السير الناقل
الانسياب الجانبى للدمية الآلية
الانسياب الجانبى الشرقى
الجرى بالحركة البطيئة فى المكان
الجرى المتحرك بالحركة البطيئة
مشية الجندى البريطانى
الجرى الأمريكى بالحركة السريعة
الجرى الأوروبى بالحركة السريعة
عدو الحصان
مشية الاهتزاز السريع
مشية الشبح
مشية الفضاء
مشية البطة
قفزة الجنيه
مشية الدمية المتحركة
مشية حمل الأشياء
مشية الجذب
مشية الإرهاق
الانسياب للخلف
قفزة الضفدع
مشية تاج الزهرة
مشية التقافز
مشية المايم الدائرية

الإيماءات :

جذب الحبل
دفع الحائط
ضرب الكرة
الانجذاب لناحية
الدفع بعيداً
جذب لعبة " الروديو "

الطائر
القناع
عربة التسوق
إيماءات المقاومة
القوس والسهم
رمى الكرة وتلقفها
قفزة الحافة
اتكاءة البار للخلف

أخذ الكلب للتمشى
البالون
إيماءات الرفع
صعود السلم
القفازات
السيجار والثقاب
الأحمال

الإيهامات :

الدمية المتحركة
الدمية النموذج
دوامة الخيل
التمثال
ميل الجسم
جلسة الكرسى
جلسة الكرسى العالى
الصعود البطىء للدرج
الصعود السريع للدرج
الباب
النافذة
الكرسى المتحرك
العكازات
المسرح العائم
السقالة المعلقة

القائم الدوار فى نافذة العرض (" الفاترينة")
القتال البطىء الحركة
القتال السريع الحركة
شد الحبل
المرآة
الطيران بالوثب
الطيران بالحركة المضادة
طيران الطائر
اللعبة الآلية
الدراجة بعجلة واحدة
دوران صندوق الحلى
حبل البهلوان
صعود " مترو الأنفاق "
المصعد

هوامش

(١) لعبة أمريكية مشهورة – وخطرة – يقوم بها متخصصون فى القفز من طائرة ويظل مسافة طويلة فى الهواء قبل أن تنفتح المظلة (الباراشوت) ويهبط سالمًا فى بقعة معينة حيث يهلل له الجمهور ، وهى تعرض فى الأعياد ، وخاصة فى " يوم الاستقلال " فى الرابع من يوليو .

(٢) حجرة موجودة فى المدارس ، والنوادى الرياضية ، وبها " درف " أو دواليب صغيرة يخصص كل منها للاعب . ليضع فيها متعلقاته الخاصة وملابسه .

(٣) المقصود هنا بالذات محترف السباحة الذى يكون جاهزًا على الشاطئ لإنقاذ الغريق .

(٤) كما أن هناك متخصصين فى " إخراج " حفل الزفاف فى أمريكا ، وتحديد خطوات وإجراءات المراسيم ، فهناك من يتخصص فى ذلك بالنسبة للجنازات (funeral Director) ، ويصل الأمر إلى إنه يحدد مكان وقوف أقارب الميت ، وماذا يفعلون بعد صلاة القسيس ، وكيفية إنزال النعش فى القبر ، إلخ .

(٥) المقصود هنا البائع الذى يطرق المنازل ومعه بضاعة ما ويحاول عرضها للبيع على أصحاب المنزل أو الشقة ، وهى مهنة شاقة ، فمن يقوم بها يضطر للسفر مسافات طويلة ليجرب حظه فى المدن المختلفة ، كما أنه غالبًا ما يتعرض للطرد .

(٦) Trickor Treat عبارة شهيرة يقولها الأطفال فى أمريكا فى يوم احتفالى أو عيد يسمى هالوين (يقال إن معناها " كل القديسين ") ، وفيه تعرض أفلام الرعب فى كل محطات التليفزيون ودور السينما ، وتقام حفلات تنكرية يلبس فيها الكبار والصغار ملابس شخصيات مخيفة ، وقبل الحفل يقوم الصغار بالتجول بين المنازل بملابسهم التنكرية – أو مجرد أقنعة مخيفة – ويطرقون الأبواب قائلين هذه العبارة لمن يفتح لهم ، وهى تعنى إما أن تعطينا هدية (قطع حلوى أو نقود) أو إننا سنقوم بخداعك وتخويفك ، وفى السنين الأخيرة بدأ أولياء أمور كثير من الأطفال يحظرون عليهم القيام بهذه الجولة لأنها أصبحت خطرة .

(٧) عبارة يستخدمها الأمريكيون للإشارة إلى الصباح الذى يلى حفلاً صاخبًا أو لقاءً جنسيًا بين رجل وامرأة متضمنًا فى الغالب عنصر الخيانة الزوجية .

(٨) تقول الأسطورة أن العربة التى تحمل " بابا نويل (سانتا كلوز) " يجرها هذا النوع من الأيائل واسمه الرنة ، ومعنى هذا العنوان أن ليلة الكريسماس (٢٥ ديسمبر) قد حلت والأيائل التى ستجر العربة المليئة بالهدايا قد أعلنوا الإضراب ، وبالتالى لن يتمكن " بابا نويل (سانتا كلوز) " من توزيع هداياه على الأطفال !

(٩) تجميع الماكينات والأدوات والعمال بحيث ينجز كل عامل عملية خاصة على سلعة ناقصة ، وهكذا

إلى أن يتم صنع السلعة على الوجه المطلوب .

(١٠) رسام يقوم برسم صورة بالحياكة على قطعة قماش ، ومستخدمًا نمطًا واحدًا من " الغرز " وهو فن قد قارب الانقراض ، ولم يعد منتشرًا .

(١١) حيوان أمريكي يعيش في جحور يحفرها بنفسه لتصبح بيته ، وهو يشبه السنجاب .

(١٢) رجل أو فتاة تمسك بعصا ملونة وتمشي أمام فرقة موسيقية في الشوارع - في احتفالات عيد الاستقلال الأمريكي ، وغيرها - وتقوم بحركات موقعة بذراعيها وبالعصا .

(١٣) في الأصل organ grinder وهو شخص يتكسب من العزف على نوع من الأرغن يعمل بإدارة مقبض في الأماكن العامة ، ولذا كانت أقرب ترجمة هي لاعب البيانولا الشهير عندنا .

(١٤) في الأصل hitchhiker ، وهو الشخص الذي اعتاد الوقوف في طريق السيارات ويشير بيده لإيقاف السيارة التي تمر به ليركب فيها .

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التـوازن بين المعـارف الإنسـانيـة فى المجـالات العلمـيـة والفنيـة والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

العنوان	المؤلف	المترجم
٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ - السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ - نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ - الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ - مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ - مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ - الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ - الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ - وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ - محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ - الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ - مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ - مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ - الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ - صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	جون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – منكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال	ريشارد ڤاجنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	الڤين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – *بقايا اليوم* | *كازو ايشجورو* | *ت : طلعت الشايب*
٢٢٠ – الهيولية فى الكون | بارى باركر | ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى | جريجورى جوزدانيس | ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا | رونالد جراى | ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر | بول فيرابنر | ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا | برانكا ماجاس | ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق | جابرييل جارثيا ماركث | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى | ديفيد هربت لورانس | ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر | موسى ماردينا ديف بوركى | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | جانيت وولف | ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد | نورمان كيمان | ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر | فرانسواز جاكوب | ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل | خايمى سالوم بيدال | ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات | توم ستينر | ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال | أرثر هيرمان | ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان | ج. سبنسر تريمنجهام | ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١ | جلال الدين الرومى | ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية | ميشيل تود | ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى | روبين فيدين | ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير | الانكتاد | ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى | جيلارافر – رايوخ | ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار | كامى حافظ | ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة | ك. م كويتز | ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض | وليام إمبسون | ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١ | ليفى بروفنسال | ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان | لاورا إسكيبيل | ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات | إليزابيتا أديس | ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة | جابرييل جرثيا ماركث | ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر | وولتر أرمبرست | ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء | أنطونيو جالا | ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق | دراجو شتامبوك | ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم | دومنيك فينك | ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢ | جوردون مارشال | ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية | مارجو بدران | ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية | ل. أ. سيمينوفا | ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام

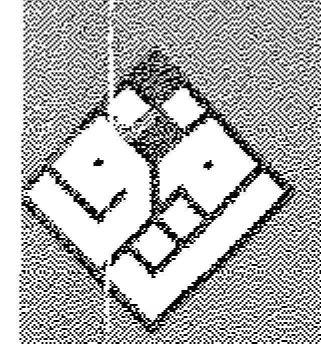
٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان روافو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنونًا	يوريبيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – رحلة إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم الترجمة واللغة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ – مقدمة للأدب العربي	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ – فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ – سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ – مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ – فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس – يوسف الأهوانى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ – مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ – ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ – أسطورة برومثيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ – أسطورة برومثيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ – فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ – بـوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ – ماركس	ريـوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ – الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ – الحماسة – النقد الكانطى للتاريخ	چان – فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ – الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ – علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ – الذهن والمخ	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ – يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ – مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ – روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ – أمثال فلسطينية	خايير بيان	ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ – الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ – جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت :كاميليا صبحى
٣١٦ – محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ – بلا غد	شير لايموفا – زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ – الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ – صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ – لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ – تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٢	ليفى برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ – التاريخ الغربى للفن الحديث	دبليوجين كلينباور	ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ – فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ – اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٢٥ – عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كرستين يوسف
٣٢٦ – المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ – مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ – يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ – رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم
٣٣٠ – كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت : سامى صلاح

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٩١٤ / ٢٠٠١







ALL ABOUT MIME

UNDERSTANDING & PERFORMING THE EXPRESSIVE SILENCE

MARAVENE SHEPPARD LOESCHKE

إن المايم «التمثيل الصامت» بسيط ومع ذلك فهو معقد ، المايم قصة ومع ذلك فهو ليس بقصة ، المايم يتضمن طاقة فردية لكنه يتضمن طاقة جماعية قوية ، المايم لا هو رقص ولا هو تمثيل ، إنه يحتل مكانًا ما بينهما ، المايم تكنيك لكنه أيضا مشاعر ، المايم تجسيد بصرى خارجى لكنه أيضًا روح داخلية ، والأكثر أهمية أن المايم صامت لكن صوته موسيقا جميلة .

إن الصمت الفنى يلمس القلوب والأرواح والمشاعر والدخائل البشرية ، إنه يعطى الجمهور وقتًا لكى يضحك ويفكر ويبكى ، الصمت الفنى هو الموسيقا التى نجدها فى السكينة .

المثير هنا أن فنان المايم هو الذى يقوم تقريبا بكل العمل : فهو يجد الفكرة ويحولها إلى «سيناريو» ، وبعد وضع السيناريو عليه أن يقوم بتقسيمه إلى أقسام ، ووحدات ، ومقاطع ، كما أن على فنان المايم أن يجد دافعًا لكل قسم ومقطع ووحدة ، ولابد لهذا الدافع أن يصحب كل حركة وإيماءة يقوم بها الممثل .

